yeni sinema

sinema dergisi • kasım 1968 • 4 lira

RENE CLAIR
LUIS BUNUEL:
"ALTIN ÇAG"
"SEYYİT HAN"

24

yeni sinema 24

yıl 3 Sayı 24 kasım 1968

içindekiler

yeni sinema — türk sinematek derneği'nin yayın organı, aylık sinema dergisi — sahibi: TSD adına şakir eczacıbaşı — sorumlu yazı işleri yönetmeni: hüseyin hacıbaşıoğlu — teknik sekreter: jak şalom — yazı kurulu: hüseyin baş, cevat çapan, onat kutlar, tuncan okan, giovanni scognamillo — dergide yayımlanan yazılardaki düşüncelerin sorumluluğu yazarlarına aittir, dergiyi bağlamaz — yönetim yeri, mis sokak, 12, şerif han, kat 3, beyoğlu, istanbul — tel: 49 87 43 — ankara temsilcisi: abdullah nefes — ankara bürosu: mithatpaşa cad., 48/9, birlik apt., yenişehir — tel 12 00 06 — yazışma: p.k. 307 beyoğlu, istanbul — sayısı 4, yıllığı 48 tl. — dizgi, baskı: gün matbaası. tel.: 27 39 11 — kapak baskısı: san reklâm ajansı, tel. 49 11 22 — son baskı tarihi 14.11.1968

HABERLER

Geçen sayıda bildirdiğimiz devrimci «Genç Sinema» dergisi 2. sayısını çıkarmış bulunuyor. Bir Bildiri ile kamu oyu karşısına çıkan Genç Sinemacılar dergilerinin bu sayısında da yeni imzalarla eylemlerini kesin bir anlatımla sürdürüyor. Aşağıda «Genç Sinema»nın Bildiri'sini ve dergide «çıkış nedenini» açıklayan bir yazıyı okuyacaksınız.

«Genç Sinema dergisi, elinizdeki sayının yazılarından, içeriğinden belli olacağı gibi bir sanat dergisi değildir, bu amaçta olmıyacaktır. Genç Sinema dergisi, Genç Sinemacıların seslerini kamu oyuna duyurmaları, yetişmeleri ve birleşmeleri için bir ortamdır sadece. Kısa filimcilerin bir yayın organıdır. Bilinen sinema düzeninin dışında kalarak şimdilik kısa filim yapan sinemacıların bağımsızlıklarını, devrimciliklerini özgünlüklerini sürdürebilmeleri ve oluşturabilmeleri için biraraya gelişleridir, örgütlenmeye doğru bir adımdır. Dergide göreceğiniz adların hemen hiçbirinin amacı sinema yazarı olmak değil, doğrudan doğruya filim yapmak, sinema sanatçısı olmaktır; önemli bir bölümüyse yaratıcılıklarının ilk ürünleri olarak kısa filimlerini gerçekleştirmiş ve seyirci karşısına çıkarmış olanlardır, bir başlangıç olarak. Türkiye'de son iki yılda yapılan kısa filimlerin sayısının, elli şu kadar yıla yapılan kısa filimlerin sayısından çok olduğu gerçeği gözönüne alınırsa yeni yapıtların arka arkaya geleceği, artacağı açıktır. Genç Sinemacıların tek amacı, çok kısa bir zaman içinde eldeki yapıtlara daha sağlam, daha başarılı ve daha çok sayıda açıkladıkları genel ilkelere uygun, kişilikli ve çeşitli filimler eklemektir.

Genç Sinema, daha doğrusu ortam, daha da doğrusu topluluk Bildiri'de çizilen görüşleri benimseyen ya da bu görüşlere yeni

katkılarda bulunacak bütün cncü, özgür devrimci, bağımsız sinemacılara açıktır.»

GENÇ SİNEMACILAR'IN BİLDİRİSİ

«Genç Sinema elli yıllık bir deneyden sonra Türkiye'de sinema olayının yeniden ve kökten ele alınması gerektiği kanısındadır. Bu hesaplaşmanın tek amacı devrimci, halka dönük ve bağımsız bir sinemanın yaratılmasıdır.

Bu amaçla aşağıdaki temel sorunları gözönünde tutarak, bilinçlenen halkın ve devrimci eylemin paralelinde bir sinemanın gerçekleştirilmesi ve halka ulaştırılması yolunda çaba göstereceğimizi bildiririz.

1 — Sanatın toplumun içinde, onunla birlikte oluştuğu, toplumdan ayrı düşünülemez olduğu bir kez daha açıklanmalı; halk kavramı yeniden tanımlanmalı; halk için ve halk adına deyimleri aydınlatılmalı; halk kavramından amacın emekçi sınıf demek olduğu belirtilmelidir.

2 — Genç Sinema varolan bu sinema düzenine karşı çıkar. Onun içinde bulunduğu toplumsal düzene karşı çıktığı gibi. Çünkü her iki düzen de insanı açıklamaktan, insanı amaçlamaktan uzak düşmüştür. Halkı hem maddi hem de mânevi yanıyla sömürmekten öte bir amacı yoktur. Genç Sinema bu yüzden de bağımsız olmalı, hiç bir koşul ve nedenle temel ilkelerinden ödün vermemelidir.

3 — Geleneksel kültürün yabancı kültürler gibi ancak devrimci bir perspektifle bakıldığında yararlı olabileceği kesinlikle anlaşılmalı ve anlatılmalı, birikmiş değerler devrimci açıdan değerlendirilmelidir. Genç Sinema bugünün insanını incelerken, ona bakarken yeni değerlere sahip yeni bir insanı görür ve onu olumlu ya da olumsuz eylemleriyle bir bütün olarak ele alır.

Genç Sinema özü ve biçimi devrimci açıdan ve birarada düşünür. Bu kavramların birbirinden ayrılmaz olduğuna inanır.

4 — Genç Sinema yeryüzündeki bütün Yeşilçam'lara kesinlikle karşıdır. Yeryüzünün neresinde olunursa olunsun gerçekte bir tek düşman vardır. Bu anlamdaki evrensellik ulusallık düşüncesiyle eleledir. Genç Sinema sağlam, yerine oturmuş ve gerçek sanat değerleri taşıyan bir ulusal yapıtın kendiliğinden evrensel boyutlar kazanacağına inanır.

5 — Sinemacının kendi ülkesinin gerçeklerine eğilmekle yükümlü olduğu kesinlikle belirtilmelidir. Ancak Genç Sinema bu gerçeklerin sanat yapılarına yansıyışındaki her türlü bağnazlığa ve dogmatizme karşıdır. Sanatçı yapıtını özgür bir biçimde yaratır.

Bu amaçlara yönelmir biş savaşı verebilmek için bir Örgütün gerekliliğinin kaçınılmaz olduğuna inanıyoruz. Dergi bir ortamdır, önemli ve asıl olan yapıtlardır ve bu yapıtların halka ulaştırılmasıdır. Gerçek Bildiri'yi de yapıtlar ortaya koyacaktır.

Genç Sinema'yı eylemin ilk adımı olarak yayınlıyoruz.»

SEYYİT HAN ÜZERİNE..

onat kutlar

GİRİŞ

«Kusurlu» bir film olduğu için Seyyit Han'ı incelemeyi düşündüm. Yerici değil, yeğleyici anlamda kullanıyorum bu «kusurlu» sözünü. Her yıl seyirci önüne büyük iddialarla çıkarılan birçok yerli filmin «kusursuz» kötülüğü yanında Seyyit Han'ın yer yer aksayan bazı değerler getirmesi, üzerinde dikkatle durulacak bir olaydır.
Filmi incelerken kendi öznel ölçülerimi değil, «nesnel» ölçüleri kullanmaya özellikle dikkat ettim. Bu nesnel ölçülerden büyük bir bölümü herkes için geçerli, bir sanat yapıtında (tersine işleyen özel bir eğilim yoksa) mutlaka bulunması gerekli özelliklerle ilgilidir. Diğer bir bölümü ise Seyyit Han'ın kendi özelliklerinden çıkar, yani Yılmız Güney'in kişisel anlatımının bize sezdirdiği ölçülerden ibarettir. Film, yetkin bir Seyyit Han filminin son provası gibidir. Ona son «rötuş»larını yaparken nelere dikkat etmemiz gerektiğini de gene kendisi işaret etmektedir.
Seyyit Han, ünlü bir oyuncumuzun ilk filmlerinden biri oluşuyla da dikkati çekmektedir. Daha ilk adımda, kişisel bir anlatımın olanaklarını deneyen, başkişisini ve konusunu bir «mitos» katına ulaştırmasını bilen, «sade» bir film yapabilmek gibi en usta yönetmenlerimizin bile beceremedikleri bir işin üstesinden gelen Yılmaz Güney, Yeşilçam'ın bir türlü durdurulamayan yozlaştırma dişlilerine takılıp ufalanıncaya kadar bize birkaç ilginç yapıt verecek sanıyorum.
Güney'in başarısında edebiyatla olan ilişkilerinin de belirli bir payı olmuştur. Eskiden hikâyeler yazan, yazı eğilimini de hâlâ sürdüren Güney, ülkemizde edebiyatla uğraşan herkes gibi ilk adım olarak ucuzluğa, bayağılığa hemen düşmemek alışkanlığını edinmiştir. Yeşilçam'ın gizli ya da açık etkileriyle bu alışkanlık nice törpülense de bilinçaltı bir sorumluluk biçiminde kendini duyurmaktadır.

FİLMİN KONUSU

Seyyit Han, sanatçısının, sonradan filmin başına gelecekleri kestirerek ister istemez başvurduğu otosansür'den budanmış olarak çıkıp resmî sansür'e gittiğinde gene bin türlü belâlarla karşılaşmış, iki kez geri çevrilmiş, böylece tamamlanalı bir yılı geçtiği halde halk önüne çıkmamıştır.
Bu yüzden filmin konusunu kısaca özetlemekte fayda var: Film Seyyit Han'ın uzun yıllar süren bir ayrılıktan sonra köyüne dönüşüyle başlar. «Mazlum bir yiğittir» Seyyit Han. Anadolu'nun çilekeş halkının özelliklerini yansıtır. Sâkin görünüşlü, karıncayı incitmez, atını sever, içinde bir derin ve gizli sevda, yüzünde bir eziklik, bir çocuksuluk. Ama yüreği, haksızlığa dayanamaz, yiğit bir halk kahramanının yüreğidir. Yıllar önce komşu köyün en güzeli, Mürşit'in kızkardeşi Keje'yi sevmiştir. Keje de tutkundur ona.

Halk sever Seyyit Han'ı ama Seyyit Han'ın düşmanı da çoktur. Bu yüzden Mürşit kızkardeşini vermek istemez. «Senin düşmanların vardır. Bir gün vururlar seni. Keje dul kalır. Kurtul belâlarından gel. Keje senindir» der. Bir masal kişisi gibi «demir çarık demir asa» gider Seyyit. Yıllar geçer. Bir gün «öldü» haberi gelir. Keje «deli koyunlar» gibi onu arar. Canına kıymak ister, kurtarırlar. Sonunda Mürşit, kızkardeşini köyün ağalarından Haydar Bey'e nişanlar. Oysa Seyyit, Şirin için dağı delen Ferhat gibi, «şart»ı yerine getirmiş, düşmanlarından binbir güçlüğe göğüs gererek kurtulmuş, Keje'ye kavuşmak için dönmüştür. Yakını ve eski dostu Hidayet'ten komşu köyde çalan davul'un Keje ile Haydar'ın düğününü haber verdiğini öğrenir. Mürşit'e eski sözünü hatırlatır. Mert bir delikanlıdır Mürşit. Kardeşini Seyyit'e vermek ister ama, Haydar Bey'e söz vermiştir bir kere. Kızkardeşinin Seyyit'e kaçma isteğini de intihar tehdidiyle önler. Böylece, kalır yoksul Seyyit bir başına. Ve Keje Haydar Bey'le evlenir. Ama gerdek gecesi gelinin gözü yaşlıdır. Haydar Bey buna dayanamaz. Aşağılanmıştır. Öcünü çok ağır alır. Bir atıcılık yarışması numarası ile Seyyit Han'ın bilmeksizin kendi elleriyle Keje'yi öldürmesini sağlar.

Amacına ulaşmak için sessiz sedasız her koşulu yerine getiren Seyyit, filmin başından sonuna kadar durmadan ezilmiş, tavına varmış bir kızgın demire dönmüştür. Bu son ve öldürücü tokmaktan sonra doğrulur. Gene bir masal kişisi gibi kurşun işlemez gövdesini düşmanlarına açarak üstlerine yürür. Hepsini devirir ve sonra kendisi de bir yalnız söğüt gibi doğu Anadolu'nun sayısız sularından birinin kıyısına devrilir.

Görüldüğü gibi konu bir «balad»ı hatırlatmaktadır. Kendi gözlemlerimden bildiğime, Yaşar Kemal ve Ferit Öngören'den öğrendiklerime göre Doğu Anadolu'da (nedense pek azı türkçeye çevrilmiş) bir çok uzun halk türküsü, öykülü balad'ların özelliklerini taşımaktadır. Bu türkülerde bir deveciyi Bitlis'ten Tatvan'a kadar idare edecek sayıda kıta bulunur. Örneğin iki sevgilinin öyküsü bütün bir gece türküyle anlatılır. Seyit Han'ın da önce bu türkülerden birini konu edindiğini sanmıştım. Ancak filmin yapımcısından öğrendiğime göre konu bütünüyle Yılmaz Güney'indir. Ve Güney öyküsüne, gerçek halk türkülerini aratmayan bir saflık getirmesini bilmiştir.

Bütün bunlara karşılık şu anda tam kestiremediğimiz bazı nedenler (bunlar oto-sansür de olabilir, resmî sansür de, hattâ sanatçının düpedüz bu yönü düşünmeyişi de) konuyla ilgili önemli iki eksikliği ortaya çıkarmaktadır. Bunlardan birincisi, isimlerden de anlaşıldığı gibi olayın bir «doğu olayı», başka bir etnik azınlığın öyküsü oluşu sorunudur. Konunun bu yönü üzerinde daha dikkatle ve inceleyici-araştırıcı bir gözle durulmuş olsaydı ve bunların yansıtılmasında bazı engeller bulunmasaydı öyle sanıyorum ki öykünün tutarlılığı ve «saf»lığı (authenticité) daha da artacak; masalsı yapısına uygun birçok değişik fantastik zenginlikler kazanılacak; film yabansı ve vurucu güzelliklere daha yoğun bir biçime ulaşacaktı. Bu sorunu daha fazla açmakta yarar görmüyorum.

İkinci sorun ise Seyyit Han mitos'unun, örneğin bir Nazım Hikmet'in Ferhat ile Şirin'inde olduğu gibi «çağdaş mitos» katına ulaştırılamayışıdır. Yani olayın sadece kendi kendisinde kalışı, bizi düşünsel bir arka plâna doğru itmeyişidir. Salt bir aşk öyküsünün böylesine bir arka plân için elverişli olmadığını söylemek mümkündür. Ancak, Nazım'da olduğu gibi bir «allegori» biçiminde olması bile, Güney'in sanatının bize işaret ettiği biçimde yani küçük ayrıntılarla bu sonuca ulaşilabilirdi. Kaldı ki bu olanak henüz ortadan kalkmamıştır.

YEŞİLÇAM'IN YÖNTEMLERİ VE SEYYİT HAN

Bir «görüntü sanatı» olan sinema nedense yönetmen ve senaryocularımız tarafından hep bir «entrika sanatı» olarak ele alınmış, ucuz resimli romanlarda ya da vodvillerde olduğu gibi karmakarışık, inandırıcı olmayan bir takım olayların peşpeşe sunuluşu ile seyirci mekanik bir ilgiye zorlanmıştır. Bu durumun tipik örneklerini (en aşırılarını) yerli filmlerle birlikte «pembe basın»ın uyuşturucu İtalyan malı foto-romanlarında görmekte-



YILMAZ GÜNEY VE DANYAL TOPATAN, SEYYİT HAN'DA

yiz. Gelişmeyen konu bir yere gelip tıkanınca birdenbire foto-roman senaryocusu şöyle bir şey uydurur: «Evleneceklerini sandığımız Aldo ile Giulia aslında birbirlerinin kardeşidirler. Aldo'ya sırrını açıklamadan bir trafik kazası sonunda ölen Aldo'nun annesi bu sırrı ölmeden önce öbür kızı Gemma'ya açıklamıştır. Aldo'yu çok beğenen Gemma ise kardeşi sandığı için Aldo'ya açılmamakta idi. Ama kendisinin asıl babası fabrikatör Fabrizio işte tam bu sırada Giulia'yı görüp elde etmek isteyince v.s. v.s.»

Yerli film senaryocusu ya da yönetmeni, konusunun gelişmesi tıkanınca her zaman inanılmaz yakıştırmalarla dolu «entrika»lara başvurmaz. Özellikle gene İtalyan malı Ringo'ların piyasayı sarışından sonra, seyirci ilgisini ayakta tutmak için başka bir yol bulmuştur: Vur-kır. Yiğit-oğlan Cüneyt Arkın ya da dostumuz Güney ücret ucuzluğu ile ters orantılı olarak artan figüranlardan meydana gelen «düşmanlar ordusu»nun çeşitli takım, bölük ve taburlarını delici, kesici veya ezici aletlerle peşpeşe öldürür, ezer, perişan eder ve konunun yavanlığından usanmış seyirciler de sıkıntılı bir yaz günü öldürdüğü sineklerin sayısı arttıkça ferahlayan sinirli bir kasap gibi az-beslenmiş figüranlar geberdikçe «oh» çekerler. Böylece, bir filmin, dolayısıyla yönetmeninin değeri öldürdüğü figüran sayısına bağlı olarak yükselir. Yeşilçam'da iyi bir «mevki» edinmiş yönetmenler, vur-kır filmlerinde yeteri kadar ölü çıkarabilirler. Ama bunlar arasında da en «müstesna» yeri ölü sayısı fazla olmamakla birlikte daha sadist öldürme usulleri bulan «büyük yönetmenler» tutar. Örneğin Metin Erksan, büyük bir sanatçı olduğu için az fakat «öz» öldürür. Firenklerin tavuk öldürme usulleriyle ya da veremli kızı süründürerek.

Seyyit Han, bu iki yöntemin özellikle birincisinden, yani Entrika'dan yararlanmamış-

tır. Sade bir konu ile ilgiyi ayakta tutabilmesinin ise iki önemli nedeni var Çekim yerini kullanışı ve yarattığı canlı karakter'i kullanışı. Bunlardan çekim yeri'ni, filmin belkemiğini meydana getiren «dramatik yapı»dan da daha önce ele almayı gerekli buluyorum.

ÇEKİM YERİ

Filmin yapım yönetmeninden öğrendiğime göre Seyyit Han, Yılmaz Güney'in köyünde, yani bir Çukurova köyünde çekilmiştir. Bir Çukurova köyünün seçilmesi konusuna aşağıda yeniden geleceğim. Filmdeki kişilerle onları saran «yer» arasındaki ilişkiler şu üç odak çevresinde kümelenmiştir

1 — Seyyit Han'ı ve isimsiz Anadolu köylüsünü karşılayan Düzlük (uçsuz bucaksız bir su birikintisi, ya da ova, ya da bozkır)
2 — Hidayet'i yani Seyyit Han'ın geçmişini ve yakın ilişkilerini karşılayan TÜRBE. (Köyün dışında, ince ve beyaz ağaç dalları arasına güz ışıkları içinde parlayan güzel bir yapı)
3 — Haydar Bey'i karşılayan, yani Seyyit'in mutluluğuna engel yoz toplumsal güçleri karşılayan köy. (Üstüste evieri, korku verici ıssızlığı, gene korku verici kalabalığı ile filmin müzikal yapısında «bas» sesleri meydana getiren herhangi bir köy)

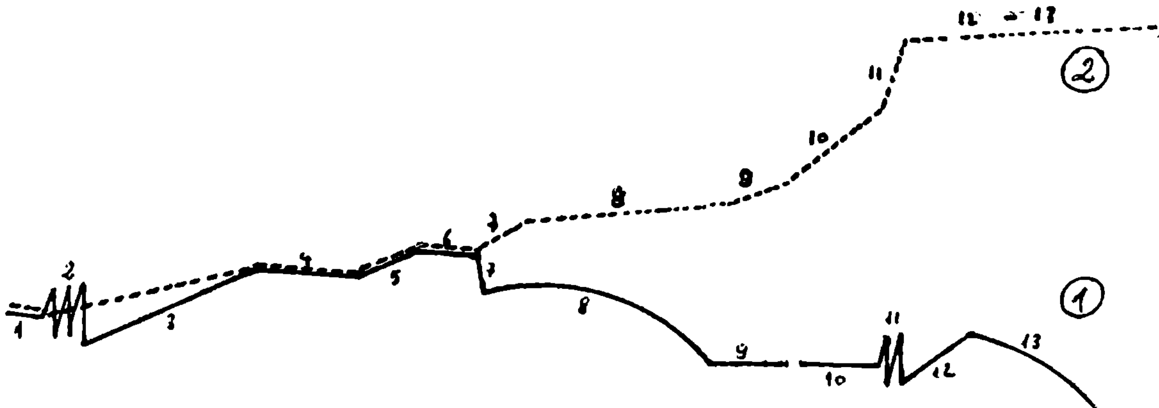
Bu üç «yer», Gani Turanlı'nın gerçekten başarılı görüntüleri ile filme üç yeni kişi olarak katılmaktadır. Çeşitli sahnelerde «Türbe», Seyyit Han'ın öyküsünün köylülerce anlatıldığı sahnede «Düzlük», düğünle ilgili sahnelerde köy, entrika'ya başvurulmaksızın seyirciyi diri tutmakta, ilgisini duygusal ya da estetik bir yolla sürdürmesini sağlamaktadır.

Yılmaz Güney - Gani Turanlı ikilisinin bu üç yer'le olan sinematografik ilişkilerini de söz konusu etmek istiyorum. Filmin türbe ile ilgili bölümlerinde baş ve ayrıntı çekimleri, köyle ilgili bölümlerinde boy çekimleri, Düzlük'le ilgili bölümlerinde ise uzak ve toplu çekimler baskın durumdadır. Çekim uzaklıkları ile anlatılan kişilerin iç dünyaları arasındaki ilkel ya da incelikli ilişkiler düşünülürse, yönetmenle görüntü yönetmeninin ister bilinçle, ister içgüdüyle vardıkları bu iç tutarlılık övgüye değer bir özellik olmaktadır.

Çekim yeri olarak bir Çukurova köyünün seçilmesi konusuna yeniden geleceğimi belirtmiştim. Gerçekten tıpkı konu'nun sahici bir doğu halk öyküsü sanılmasına paralel olarak dikkatli bir seyirci, yerel görüntülerde de zaman zaman doğu Anadolu illerine özgü değişik renkler arıyor.

DRAMATİK YAPI

Filmin dramatik yapısı, konusundan da anlaşılacağı gibi oldukça düz çizgili, sadedir. Entrikaya başvurulmamış, Seyyit-Keje öyküsü halk hikâyelerinde olduğu gibi daha çok düz bir anlatı (narration)ya dayandırılmıştır. Hattâ dramatik yapıyı bir müzik yapısı olarak düşündüğümüzde konunun kıtalar biçiminde yürütüldüğünü, her bölümün aynı türden bir nakarat'la bağlandığını sezebiliriz. Bu sade dramatik çizgi Seyyit'in köye gelişiyle başlayıp ölümüne kadar süren olayların (daha doğrusu tek olayın) adeta bir buçuk saatte hikâye edilişinden ibarettir. Hiköyenin gelişme-gerilim grafiği ise aşağı yukarı şöyledir



1 — Seyyit Han'ın köye dönüşü
2 — Meyhane-kahve'de serserilerin onu kışkırtması ve kavga
3 — Seyyit'in, Keje'nin Haydar'a verildiğini öğrenişi, Mürşit'le konuşması ve Keje'yi görmek isteyişi
4 — Köylülerin Seyyit'in geçmişini anlatışları
5 — Seyyit'in, Keje'nin aile onuru için Haydar'la evlenmeyi karar verişini öğrenmesi
6 — Seyyit Hidayet konuşması. Seyyit'-in gitmeye karar verişi
7 — Haydar'ın serserilerle anlaşması
8 — Düğün
9 — Haydar'la Keje'nin gerdek gecesi konuşması ve Haydar'ın kararı
10 — Haydar'ın Seyyit'e tuzak hazırlayışı
11 — Keje'nin Seyyit tarafından bilmeksizin öldürülüşü
12 — Seyyit'in intikam için harekete geçişi
13 — Son.

(1) numaralı grafik filmin çeşitli basamaklarında gelişmenin ve gerilim'in durumunu göstermektedir. Görüldüğü gibi dram örgüsünün iskeleti kimi yerlerde seyirci ilgisini arttırıcı (3,5,9,10,12) veya en azından koruyucu (1,4,6,8, in bir bölümü); kimi yerlerde ise başarısız ve düşürücü (7,8,'in bir bölümü, 13'ün bir bölümü) ya da tutarsızdır (2, 11). Eğer bu başarısız bölümler filmin yapısının bize işaret ettiği yönde değiştirilebilebilseydi (2) numaralı grafiği elde edecektik. Bu bölümlere kısaca dokunmak yararlı olacak sanıyorum:

2. inci bölüm yani Seyyit'in serseriler tarafından kışkırtıldığı ve sonra onlara dayak attığı sahne tutarsızdır. Çünkü hem bütün mizansen ve dekoru ile beylik bir western girişini hatırlatmakta hem de «mazlum bir yiğit» karakteri taşıyan Seyyit'i kişiliğine yakışmayan gereksiz bir «sınama»ya sokarak destansı gerilimi düşürmektedir. Serserileri oynayan oyuncular ise hem tipleri ve giysileri, hem de oyunları ile Yeşilçam figüran milletinin bütün «acayip» özelliklerini taşıdıklarından filmin bütün havasını bozmaktadırlar. Hele o anlamsız vur-kır? Güney, Seyyit'in mazlum görünüşü altında sakladığı yiğitliği göstermek için başka bir yol bulmalıydı. Hattâ belki böyle bir trük'ü aramaya bile gerek yoktu. Seyirci seziyor Seyyit'in kişiliğini.

Aynı düşüşe 7. inci bölümde de rastlıyoruz. İkinci bölüm düzeltilebilseydi bu gereksiz entrika'ya da hiç ihtiyaç kalmayacaktı.

Düğün ve son bölümleri ölçüsüz uzunlukları yönünden önceleri ilginç gelmekte ama sonra tekrarlar ve uzatmalar yüzünden gerilimi düşürmektedirler. Düğün bölümünün bizim yönetmenlerimizin hemen hiçbir zaman kavrıyamadıkları özel bir önemi bulunduğunu belirtmeliyim. Yerli filmlerde «sanatçı» yönetmenlerimiz Anadolu konularını «belgesel» den mümkün olduğu kadar kaçınarak işlemek kabiliyetini (!) edinmişlerdir. Düğün sahnesi çok yakından tanıdığım Güney-Doğu Anadolu düğününün çok güzel ve belgesel anlayışta bir çekimidir. Traş sahnesi, sancaklı yürüyüş (sansür bu sahneyi reddetmiş), okunan divan ve ilâhiler gerçekten başarılıdır. Ancak, bu sahnenin uzunluğu üzerinde Güney bir parça daha durmalıdır sanıyorum. Seyit'in düşmanlarını temizleyip sonunda kendisinin de öldüğü son bölüme gelince, Gaziantep'li yazar dostum Orhan Barlas'ın belirttiği gibi bu sahnede adeta seyirci biriken hıncını almaktadır ama, bu türden sahneler bir bıçağın keskin yüzü üstünde oynar. Ringo filmlerine özgü o palavracı intikam sahnelerinin özelliklerinden yönetmen (özellikle bir Yeşilçam yönetmeni) kolayca kurtulamaz. Ayrıca tabanca ile öldürme biçimlerinin bu seviyesiz Western'lerde cıcığı çıkarılmış olduğundan tekrardan ve bayağılıktan kurtulmak çok güçtür. Seyyit Han'ın son bölümü de bu yüzden zaman zaman yavanlaşmakta, yayvanlaş maktadır. Bu bölümde alışılmış bir düello yerine masalsı, hattâ gerçeküstü bir çözüm yolu bulunabilir, örneğin Seyyit kurşun işlemez gövdesiyle ve hiç duraklamaksızın düşmanlarının üstüne yürüyebilir, sadece Haydar'ı herkesin gözü önünde öldürüp sonra ağır ağır düzlükte kaybolabilirdi. (Yönetmen başka çözüm yolları düşünebilir elbette).

Seyyit'in ölümü de bir parça uzatılmış, gereksiz ayrıntılar ve duygusal görüntüler araya sıkıştırılmıştır.



KEJE'NİN TOPRAĞA GÖMÜLDÜĞÜ SAHNE

Bana tutarsız gelen sahnelerden çözümlenmesi en güç olan Keje'nin öldürülüşüdür. Belki işin içinde yapay bir «trük» bulunuşundan ötürü böyle düşünüyorum. Bu sahnede inandırıcı olmayan bir şey var. Ama uzun uzun düşünmeme rağmen bir çözüm yolu bulamadım.

Buraya kadar tek tek sahnelerin filmin bütünüyle olan ilişkileri üzerinde durdum. Bir de eserdeki kişilerin kendi aralarındaki ilişkileri irdelemek gerek. Ancak bu noktayı gereğince açıklayabilmek için bir parantez açmayı, filmin «karakterleri» üzerinde kısaca durmayı yararlı görüyorum.

Yerli filmlerimizin çoğu «karakterler»den yoksundur. Çünkü yaratılan kişinin bir yaşarlılık kazanması, gerçek boyutlara ulaşması güç bir iştir. Yetenek, hayalgücü, gerçeğe bağlılık, kolaydan ve ucuzdan kaçınma erdemi gerektirir. Bir oyuncuya arada sırada konyak içirtmek, başparmağından ikide bir tuz yalattırmak, sık sık şapkasını geriye itirmek gibi «tik»ler, bir çeşit kişilik işareti olsun diye tekrarlattırılan «pelesenk» sözleri, bıyık burdurmalar, göz kaş oynattırmalar karakter yaratıcı ögeler olmaktan uzak soytarılıklardır.

Seyyit Han, karakterleri olan bir filmdir. Başta Seyyit olmak üzere Keje, Haydar, Hidayet ve Mürşit karakterlerini tanıyabildiğimiz, ilişkilerini basit şemaların ötesinde izleyebildiğimiz kişilerdir. Canlıdırlar ve filmdeki varlıkları şematik (karton) değil, «Organik»tir. Seyyit'in kişiliğinden yazının başında söz açmıştım. Ancak oradaki genel tasviri tamamlayacak bazı ayrıntılara da değinmek isterim. Ayrıntılar konusunda gerçek bir duyarlığı olan Güney'in filme serpiştirdiği bazı küçük renkler bizi Seyyit'in karakterine ince ama kestirme yollarla yaklaştırıyor. Hayvanları sever Seyyit. Bütün güzel ve yakın şeyleri sevdiği gibi. Atına şeker yedirir. Bir küçük kuşu vurmaya yüreği elvermez. Terkisinde taşıdığı tek çıkının içinden çıkan ke-

fen, birkaç kuruş ve birkaç kurşun - hani o bütün ağrılara iyi gelen -, bir halk bilgeliğinin duyarlı simgeleridir. Hidayeti (köyde hiç bir önemi olmayan bir yoksul adamı) babası gibi sever, sayar. Onurlu kişidir. Kimseye boyun eğmez. Ama kâğıt bir kaplan gibi de öfkelenmez. İçtenlikle üzülür (Keje'yle konuşmasından sonra), hattâ yıkılır. Bir kedi gibi köşeye kıstırılmadıkça sessizdir, eziktir, gösteriş peşinde değildir. Kısaca doğu anadolu insanının değerlerini canlı çizgilerle yaşatır. Mürşit de hemen hemen Seyyit'in bütün özelliklerini taşıyan ama henüz olgunlaşmamış, biraz ham bir «kardeş karakter»dir. Seyyitle çekişen kutbu temsil eden Haydar Bey ise bütünüyle dışa dönük ve kendi çevresinin kurallarına hem tutsak hem de onlardan güç alan bir kişiliktir. Ön plândaki kişilikler içinde, biraz da konunun gereği, yeterince işlenmemiş olan Keje ile Hidayet bile canlılıklarını sürdürebilmektedirler.
Ve Yılmaz Güney'in, kişiliklerinin iç dünyalarına eğilmekle elde ettiği bu önemli başarının sonuçları görüntülerde ortaya çıkmaktadır. Yukarıda belirttiğimiz gibi entrika'ya başvurmayan Güney, zaman zaman kişiliklerinin çok yakın çekimleriyle ilgiyi sürdürebilmektedir. Oyuncu Güney'in yüzü sinema anlatımı için çok imkânlıdır. Düşünceli, anlamlı bir yüz. Yönetmen Güney bu imkânı örneğin bir Akad'dan daha iyi kullanmıştır. Dramatik yapı ile ilgili irdelemenin son konusu bu karakterler arasındaki ilişkilerdir. Burada altı temel ilişki üzerinde kısa kısa durmak istiyorum: Seyit-Mürşit, Seyyit-Keje, Seyyit-Haydar, Seyyit-Hidayet, Mürşit-Keje Haydar-Keje. İlk üç ilişkinin ortak bir kusuru var. Seyyit'in tavrı oldukça iyi işlenmiş, buna karşılık Mürşit'in, Keje'nin ve Haydar'ın Seyyit'e karşı olan tavırları bir iki çizgi ile yetinilerek eksik bırakılmıştır. Birer motiften ileri gitmemektedir bu ilişkiler. Yani bir parça şematik'tir, özelleştirilememiş, konunun bir fonksiyonu olarak kalmıştır. Keje'nin Sey-



SEYYİT'İN BİLMEDEN ÖLDÜRDÜĞÜ / KEJE ÇİÇEKLER ARASINDA

yit'e olan ilgisinin tek somut belirtisi geldiğini duyunca hemen ona gitmek isteyişidir. Mürşit (tam bir kardeş karakter olduğu halde) verdiği sözü tutamamanın ötesinde adeta ilgisizdir. Seyyit'e karşı. Haydar ise tuzak sahnesindeki konuşmanın (ki oldukça yanlış, tutarsız bir konuşmadır bu. Beyleri öven bir konuşma) dışında Seyyit'le olan ilişkisini tam belli etmemektedir.

Aynı ilişki belirsizliğini, ya da somutlanamayışını Mürşit-Keje ikilisinde de görmekteyiz. Anlaşıldığına göre iki kardeş arasında derin bir bağlılık ve sevgi vardır. Bunu «çıkarıyoruz» olayların gidişinden, ama somut olarak «göremiyoruz, duyamıyoruz»..

İkili ilişkiler arasında en başarılı ve dengeli olanı «Seyyit-Hidayet» çiftidir. Zaten ikisini de çok seviyor seyirci.

KONUŞMALAR (DİYALOG)

Seyyit Han'ın konuşmaları ne de olsa bir yazarın elinden çıktığı için yerli filmlerimizin baş malzemesi olan magazin dilinin ucuzluklarına düşmemiştir. Ayrıca vur-kır filmlerinde kalıplaşan o garip argo'ya da pek bulaşmamıştır. Konuşmalar genellikle fonksiyonel (yani olayın gerektirdiği kadar) bazan da epiktir. (Seyyit'in öyküsünün anlatıldığı bölüm).

Güney filminde daha çok Urfa-Mardin dolaylarında türkçeyi iyi bilmeyen vatandaşlarımızın kullandıkları özel ağza yer vermiştir. Bunu olumlu bir özellik olarak karşılıyorum. Senaryosunu Güney'in yazdığı Hudutların Kanunu'nda da aynı ağız kullanılmıştı. Ancak bu ağzın kullanılışında ölçü bir parça kaçırılmış, İstanbul ağzından değişik olarak yer verilen sonu -dir veya -dır'la biten cümlelerin çokluğu «yadırgatıcı» sonuçlar vermiştir. Küçük düzeltmeler bu aksamayı giderecektir.

SES ÇİZGİSİ

Filmin en aksayan yanı hiç kuşkusuz müziğidir. Seyyit Han'da müzikal bir tutarlık yoktur. Garip bir antoloji, daha doğrusu yığma anlayışıyla yapılan müzik yamalı bir bohçayı andırmaktadır. Dram yapısı müzikal olarak düşünüldüğünde, nakarat'lı bir türküyü çağrıştıran böyle bir film için hiç şüphesiz «leitmotiv»lere ihtiyaç vardı. Filmin müzikçisi filmi anlayamamış, bilinen usullerle kısa zamanda tezgâhlamıştır.

KURGU

Filmin kurgu tekniği basittir. Karmaşık yöntemlere başvurulmamıştır. Ancak gerek görüntüler düzenlenirken ışığın iyi ayarlanamayışı, gerekse stüdyolarımızda ton düzenlemeleri yapılırken kullanılan encoche (ankoş) tekniğinin ilkelliği, bir çekimden öbürüne, bir bölümden öbürüne geçilirken irkiltici bozukluklar doğurmaktadır. Bu kusurların özellikle Seyyit Han gibi atmosfer'e dayanan profesyonel bir filmde ortaya çıkışı üzücüdür. Bu bozukluklar ses kurgusunda daha da belirli bir biçimde rahatsız etmektedir. Bir orkestra parçasından sonra hiçbir geçiş yöntemine başvurmadan birden bir kaval solosunun başlatılması bağışlanmaz bir hatadır.

Kurgu ile ilgili irdeleme elbette bu birkaç satırla kalmamalıdır. Özellikle yönetmene yardımcı olabilmek için film kurgu masasında ya da moviola'da çekim çekim elden geçmeli, ayrıntılı bir döküm yapılmalıdır. Ancak Türk sinema yazarı henüz bu imkânlardan yoksundur. Filmi birçok kereler seyretmekten başka bir olanak yok elimizde. Üstelik şu yazıyı hazırladığım sırada film benden çok uzakta. Elimde İstanbul'da iken aldığım notlar var yalnızca. Yaptığım işin bir ilk adım olduğuna inanıyorum. Hem okurlarım, hem de yönetmen bağışlasın bu denemenin eksikliklerini.

SONUÇ

Seyyit Han yarattığı mitosu çağdaş toplumsal sorunlara götürememekle birlikte yeni bir sinema sanatçısının ilginç, sevindirici denemesidir. Kusurları düzeltilemeyecek şeyler değildir. Güney'in mükemmelleştirmesini dilediğimiz sanatı için pırıltılı ipuçları getirmektedir. Üstelik Güney sanatçı kişiliğinden gelen bir güvenle eleştiriyi kendi yararına kullanabilecek, eleştirmeyi sövgü saymayacak, meslektaşlarından çoğunun kolayca düşüverdikleri kişisel komplekslerin batağına saplanmayacak kadar yetenekli, önyargısız ve alçak gönüllü bir sinemacıdır. Onu, geleceğin bağımsız ve dürüst yönetmenlerinden biri olarak görmek Yeşilçam'ın amansız yasaları düşünülürse - belki aşırı bir iyimserlik sayılabilir ama, ben buna inanıyorum.

UZAKTAN..

altan yalçın

Uzakta, insanların gerçekle daha bir yüzyüze kalabildikleri bir taşra bucağı. Ve sürekli türk filimleri oynatan bir sinemanın gedikli müşterisi. Yapılagelen tartışmalarda hiç sözü edilmeyen seyirciyi, halkı seyrediyorum çokluk. Buranın insanları artık en acıklı — bilerek bu deyimi kullanıyorum — filimlerde dahi ağlamıyorlar. Bu olguyu filimlerin yapmacıklığına, sahteliğine mi bağlamalı? Yoksa halkımızın gerçeği görmesine mi? Sıradan insanlarla konuşmaya, onlarla ilişki kurmaya çalışıyorum. Okuması yazması olmayan insanlar ya da alî okulların büyütmeleri. Çoğu yeni görüyor sinemayı. Sinemanın ilk yıllarında olduğu gibi. Sonra, içlerinde büyük şehir özlemi taşıyanlar, ya da biraz uyanık olanlar geçiyor aynanın karşısına. Sürekli izliyorum onları. İlk merakla dikkatlarını topluyorlar alabildiğine, salonda ses çıkmıyor. Bir kaç gün sonra ayni seyircilerin yerlerini garip sesler çıkarmak isteyenler alıyor. Önceleri anlayamıyordum bu değişikliği. Çözünce çok basit geldi. İlk kez sinemaya gelenlerin dikkati, gelişme çağındaki çocukların dikkatine benziyor. İçeriksiz, kavramlaşmamış ilkel bir dikkat bu. Kısacası, ne görüntüler, ne müzik, ne konuşmalar onlara bir şey vermiyor. İkinci, üçüncü, beşinci seyiredişlerinde kendileri için gerekli olanı araştırıyorlar film boyunca. Bu kimi zaman bir kadın bacağı, kimi zenginlerin yaşayışı, kimi de tanınmayan ama adı çok geçen şehirlerin, ülkelerin görüntüleri oluyor. Böylece görüntü sinemanın bütün öteki öğelerinden önce etkiyor. Görüntüler, yalnızca onların araştırdığı görüntüler, müziği ve konuşmaları da getiriyorlar çoğu zaman. Örneğin Türk filimlerinin adeta onsuz olunamaz göbek sahneleri Osmanlı - Bizans Arap müziği karışımı yatak sahneleri ve büyük şehir görüntüleri klasik ve hafif batı müziğini getiriyor. Bu arada kimi iddialı filimler, köy filimleri gibi uzun havaları ve deyişleri.

Bir süre daha geçiyor aradan. İlkin bütünüyle yabancı oldukları bu dünyaya alışıyorlar. İkinci ve son dikkat aşaması başlıyor. Kahramana, filimdeki başarıları ve başarısızlıklarına, filmin konusuna ilgi duymaya başlıyorlar. Bu kahramanla aynılaşma, onun gibi yaşamaya çalışma döneminde yine salonda çıt çıkmıyor. Hüzünleniyorlar onunla birlikte, gözlerinin yaşardığı ya da bütün uyarmalara karşın güldükleri görülüyor. İşte tam burada duygudan düşünceye geçebilecekleri yerde Türk filminin bütün kandırmacası ortaya çıkıveriyor. Kötü beğeniye koşullandırıyor onları. Biraz olsun eğlenmeye geldikleri sinemadan daha bir kötü çıkıyorlar. Siirt 1947 doğumlu Beşir Kırşehir 1947 doğumlu Tevfik ve bunlar gibi onlarca, yüzlercesi aynı şeyi söylüyorlar. «Pişmanız sinemaya gittiğimize ama mecburuz.» Ve sonra ekliyorlar «Türk filmi değil mi hep aynı.»
Ve pişmanlığı sürdürüyorlar karanlık salonda. Mırıltı, konuşma. Bu kez daha bir yabancılaşıyorlar alıştıkları bu ikinci dünyaya. Sabredemiyorlar bir filmin sonuna dek. Ara-

da geçen kimi konuşmaları duyuyorum. Filmin sonunu önceleyen, çoğunlukla doğru çıkan konuşmalar. İyi adam sonunda sevdiğine kavuşacak, ya da kötü adam ölecek gibi.

Bir yandan onları izlerken, öbür yandan da perdeye bakmaya çalışıyorum. Kaçırdığım yer olmuyor pek. Bir akşam önce atladığım yer olursa ertesi akşam mutlaka görüyorum orayı. Çünkü burada oynıyan bütün Türk filimleri şu zengin şemalara göre oluşuyor.

1 — Zengin kız fakir erkek
2 — Zengin erkek fakir kız
3 — Fakir kız fakir erkek
4 — Zengin kız zengin erkek (burada şimdiye kadar bu kahramanlarla oluşan bir Türk filmi henüz görmedim).

□

1 — Başlangıç zengin ve kaprisli genç kız babasının iş yerinde çalışan yakışıklı ama fakir bir gence âşık olur.
GELİŞİM Fakir erkek genç kızı babasından ister ama hakaret görür. Gencin talihi yardım eder beklenmedik bir anda zengin olur (piyango, miras, yolda para bulma).
SONUÇ genellikle bir toplantıda kıza ve babasına uğradığı hakaretleri iade eder ve intikamını alır.

□

2 — Başlangıç zengin delikanlı mağazasında ya da fabrikada çalışan işçi kıza tutulur. Onu iyi bir yaşam vaadi ile kandırır. Ama evlenmeleri mümkün olamaz.
GELİŞİM Çoğunlukla üçüncü kişiyi gerekli kılar (zengin baba oğlundan vazgeçmesi için kıza para vadeder. Fakirin dürüstlüğü tutar, kabul etmez.)
SONUÇ Fakir kız şarkıcılığa başlar, meşhur olur ve kendisinden özür dileyen zengin çocuğuna yüz vermez.

□

3 — İmkânsız aşk
Başlangıç sözümona dar gelirli iki gencin aşkıdır. Ama çevre bir türlü kabul etmek istemez onları. Kenar mahallelerde dedikodular alıp yürür. Kızın ailesi karışır işe.
GELİŞİM kaçamak buluşurlar çoğu zaman. Hikâye bir Türk efsanesinden alınmışsa, işe ağa çocukları ya da iki köyün halkı katılır.
SONUÇ biraz gerçekçi filimlerde kavuşamazlar birbirlerine ya ikisi de ölür, ya da biri ölür öteki hapishaneyi boylar.

□

4 — Zengin kız zengin erkek
ÜÇLÜ ŞEMALAR dolaplar, entrikalar biraz daha çoğaltılarak kahramanlar üçe yükseltilmiştir.

□

5 — Fakir kız fakir erkek zengin erkek
Bu şema çevresinde gelişen filimlerin hemen hepsinde zengin erkek aynı zamanda kötü yürekli kahraman olur. Şekil 3 ten türetilmiştir.
BAŞLANGIÇ aynı çevrenin insanları olan iki genç temiz bir aşkla birbirlerini severler. Ama iki gönüle samanlık seyran olmaz her zaman.
GELİŞİM iki sevgili yaşamaları için sevgilerinin yeterli olduğunu savunurlar. İşsizlik ve açlık başlar (bütün bu şemalarda işsizlik, açlık hiçbir toplumsal temele oturmaz, sanki o insanların doğarken birlikte getirdikleri, sonradan farkına varılan garip bir hastalıktır). Erkek bütün kapılardan yüzgeri edilir. Kadın bir mağazada ya da fabrikada iş bulur. Ve kötü kalpli zengin işyerinde kızı ayartmaya çalışır.
SONUÇ Geçim sıkıntısı ve bunun getirdiği kıskançlık başlar. Kızın olanakları gelişmiştir. Zengin bir yaşamanın kandırmacası elinin altındadır. Fakir sevgilisini terk eder. Fakir delikanlı ise patronun dayak tehditleri ile yılmaz, şansı güler ve eski sevgilisinden intikam alır.
Bu şema biraz değişikliğe uğratıldığında yeni bir film olarak ortaya çıkabilir.
Örneğin Kız hiçbir şekilde aldatılmaz, sevgilisi yaralanır ya da ölür, kız onun intikamını alıp hapse düşer vb.

□

6 — Fakir kız Fakir erkek Kötü kadın veya

Fakir kız Fakir erkek Zengin genç kız. Kişilerin yerlerini değiştirince şema 5 teki başlangıç, gelişim ve son aynıdır.

□

7 — Zengin kız Fakir erkek Fakir kız. Başlangıç Yalnız başlangıç değişiktir. Zengin kız fakir erkeğe âşık olur, fakat erkek kızın kendine uygun olmadığını düşünür. Bu sırada kendi çevresinden bir kızla çıkar. Gelişim bilindiği gibidir. Yok yere dövüşler vs. Sonunda iki çıplak mesut bir yuva kurup evlenirler.

□

8 — Zengin erkek Fakir kız Fakir erkek. Şekil 7 nin yer değiştirmişidir. Önce zengin erkek fakir kız ilişkisi kurulur. Sonra fakir yakışıklı genç girer araya. Kavga, dövüş, baskı vs. Sonuç bazen değişik olabilir. Fakir erkek ölür. Ya da zengin erkek kirli işler çevirirken yakayı ele verir. Herkes hakettiğini bulur.

□

9 — Şemalarda ana şekillerden türetilmiş, yine 2 ana kahramanı bulunan ve iki de, yan kahramanda pekiştirilen filmler yer almaktadır.
Zengin erkek Fakir kız - Fakir erkek - Zengin kız.
Başlangıç şemalarındaki bütün görüntü, konuşma ve entrikalar burada da hâkim olup, bir entrikalık kahraman daha eklenmiştir.
BAŞLANGIÇ Fakir kızla Fakir erkek arasında temiz bir aşk vardır. İşsizdirler. Fakir kız fabrikada iş bulur sevgilisini terk eder ve patronuyla yaşamaya başlar. Fakir erkek de patronun kız kardeşine tesadüfen rastlar. (Bu kızı da olabilir. Kız sevgilisini terketmeyip aldatılmış da olabilir).
GELİŞİM İstiyerek veya zorla fakir kız patronu ile evlenmek zorunda kalır. Fakir erkek de kendisine delice tutulan zengin kızla evlenir. Karşılaşırlar.
SONUÇ Ya bir intikamdir, ya da fakir kızla fakir oğlanın raslantılar sonucu yeniden biraraya gelmeleri.

Bu dördüzlü şemaların diğer değişik şekilleri de şunlardır.

☐ Zengin kız - zengin erkek - fakir kız - fakir erkek.
☐ Zengin kız - fakir kız - fakir erkek - zengin erkek
☐ Zengin kız - fakir erkek - zengin erkek - fakir kız.
☐ Zengin kız - zengin erkek - fakir erkek - fakir kız.
☐ Zengin kız fakir kız zengin erkek - fakir erkek.
☐ Zengin erkek - zengin kız - fakir erkek - fakir kız
☐ Zengin erkek fakir erkek fakir kız zengin kız.
☐ Zengin erkek - fakir erkek - zengin kız-fakir kız
☐ Zengin erkek fakir kız zengin kız - fakir erkek
☐ Zengin erkek zengin kız fakir kız - fakir erkek
☐ Fakir kız - zengin kız - fakir erkek - zengin erkek.
☐ Fakir kız zengin kız - zengin erkek - fakir erkek
☐ Fakir kız - fakir erkek - zengin kız - zengin erkek.
☐ Fakir kız fakir erkek zengin erkek - zengin kız
☐ Fakir kız zengin erkek - zengin kız - fakir erkek
☐ Fakir kız zengin erkek fakir erkek - zengin kız
☐ Fakir erkek - zengin kız - fakir kız - zengin erkek
☐ Fakir erkek zengin kız - zengin erkek-fakir kız
☐ Fakir erkek fakir kız zengin erkek - zengin kız
☐ Fakir erkek - zengin erkek - zengin kız - fakir kız
☐ Fakir erkek zengin erkek fakir kız - zengin kız.

Gerçi bugüne kadar Türk filimleri yılda rekor yapımına karşılık şemaları henüz tüketememiştir. Yapımcılara yardımcı olur kanısıyla(!) ben şemaları tüketici olarak çıkarıyorum.

Ve onlar sürekli izlemeye devam ediyorlar. Yeni bir şeyin gelmiyeceğini, yine pişman olacaklarını bilerek geliyorlar sinemaya. Alışılan günlük yaşamda olduğu gibi.

Bir ilgi çekici bulgum var onlar konusunda. Türk sinemasının sık sık övündüğü seyirci bir eleştirmeciden daha güçlü eleştirmeler yapıyor çoğunluk. Bunu filmi beğendiğinden ya da filme film olarak ilgi duyduğundan değil, yapaylığına gerçekle ilgisi olmamasına kızdığından yapıyor. Bütün şartlanmışlıklarına karşın yine de filmleri gerçeğe uydurmaya çabalıyorlar. Günlük yaşamalarına, davranışlarına. Ve seyirci ile Türk filmi arasında ters bir ilişki başlıyor. Filmler onu yaşadığı, binbir güçlükle yaşadığı düzenden çıkarıp yeni bir düzene uymaya, o düzeni yaratmaya uyduracağı yerde seyirci filmi didikleyip biraz gerçeğe uygun bir yer bulsun istiyor. Ve karşısına hep yukardaki şemalardan biri çıkıyor. O zaman tıpkı başlangıçta olduğu gibi filmin bütünüyle hiçbir ilgisi kalmıyor onun. Yeniden — bu kez gerçeğe uygun bir söz, bir görüntü, bir şarkı — filmin tek tek öğelerinden birine ilgilenir oluyor. Kendi gerçeğine uygun ya da benzetilmeye çalışılmış bir yer yakaladığında ise gerçekten bir eleştirmecinin varamıyacağı açıdan didikliyor onu. Çünkü kendi gerçeğini — çözümsüz olarak — en iyi kendisi biliyor. Ses öğesi midir ilgilendiği, öyle konuşulmayacağını, türkünün filmdeki gibi söylenmediğini söylüyor. Hem de gerçekte olanı göstererek, somut ve belirgin bir biçimde temelliyor yargısını. Ve artık en acıklı yerlerinde Türk filminin, ağlamıyor bura seyircisi. (Türk filmlerinin yarı aydınlara, okuma yazmaya bulaşmış taşralılara büyük ölçüde etkidiğini rahatlıkla söyliyebilirim. Çünkü bütünüyle bu şematizme yatkın onların yaşaması).

Ve kafama ister istemez şu soru gelip oturuyor. Türk filmleri daha ne kadar zaman onların eleştirmelerine dayanbilecek? Bir gün bu insanların bütün sinema salonlarında haklı eleştirmelerini yüksek sesle haykıracaklarını düşünmek gerek.

ÖRNEK BİR YOL

ado kyrou

'Filmler, çoğunlukla, sanat yapıtının en önemli unsurlarından biri olan 'giz'den yoksundurlar. Şiirin, kurtarıcı, özgürlük dolu dünyasına beyaz perdeyi kapalı tutarak, sinema yazarları, yapımcıları ve yönetmenleri, büyük bir çaba sonucu 'rahatımızı' kaçırmamağa çalışırlar. Böylece de seçtikleri konular ya günlük hayatımızın devamı olan ya da bize sıkıntılı çalışma saatlerimizi unutturacak olaylar, ya da defalarca tekrarlanmış dramlar oluverir. Şüphesiz, bu konular, geleneksel ahlâkın, dinin, ulusal ya da uluslararası sansürün sık delikli süzgecinden geçtikten sonra, geriye kalanları, erdem yasalarına sıkı sıkıya itaat eden bir mizahla yer yer 'tuzlanıp biberlenip' önümüze sürülürler' Bunuel'in, 1953 te, Meksiko Üniversitesinde verdiği bir konferanstan.

İşte, kısaca, Bunuel'in can düşmanları, giderek yapıtının rengi. Ve benim buna ekleyeceğim yoktur. Aksi, 'edebiyat' yapmak, bir şey söylemek uğruna boş konuşmak, ve gereksiz tekrar olur. Bu arada, Bunuel'in en gerçeküstücü üç senaryosunun, ilk kez yayınlanması, üzerinde bir kaç söz söylememi gerektiren bir olaydır.

'İlk kez' diyorum, zira 'Un Chien Andalou'yu ele aldığımızda: bu filmin senaryosunu sık sık okumuşuzdur ama, bitmiş filimle karşılaştırma çabasını göstermiş olduğumuz söylenemez. Gerçekten de, çoğunlukla olduğu gibi, kâğıt üzerinde tasarlanan filmle pelikül üzerindeki film birbirini tutmaz. Öte yandan, her önüne gelen 'L'Age d'Or' dan söz ediyor. Oysa çok az kişi bu büyük, gerek biçim ve gerekse öz olarak, tümünde ve yetkince gerçeküstücü filmi gerçekten görmüştür. Ve daima engellenen bu film şimdiye dek de tümüyle 'yayınlanmamıştır'

Benim için bu iki filmin (ilki 1928, ikincisi 1930 da çevrilmiş), Bunuel'in 'L'Ange Exterminateur'üyle karşılaştırılması çok ilginç olacaktır.

Bir mengene derim bu durumdan ortaya çıkana: bir yanağı 'L'Ange Exterminateur' diğer yanağı da 'Un Chien Andalou' ve L'Age d'or' olan, Bunuel'in tüm yapıtını kapsayan, ve geçmiş 30 yılı aşkın bir sürenin ürünü uluslararası sinema yapıtlarının büyük çoğunluğunu da arasında sıkıştırıp ezen bir mengene.

'Un Chien Andalou'nun nasıl doğduğunu herkes bilir: Bunuel'in annesinin parası, Dali'yle olan 'otomatik' konuşmalar, Bunuel ve Dali'nin gerçeküstücüler arasına katılmalarını sağlayacak olan Ursulines sinemasındaki gösterilişi.

'L'Age d'or'un da nasıl gerçekleştirildiği kimsenin meçhulü değildir: Dalinin yok denilebilecek kadar az katkısı, ki sonra filmi red-

deder, Noailled Dükünün filmin yapılmasını-bir mesen tutumu içinde- ödemesi, zamanın faşistlerinin yarattığı skandal, filmin yasaklanması, v.b.

Bu filmlerin her ikisi de gerçeküstücüdür, ancak 'Chien Andalou'daki Dali'nin küçümsenemeyecek varlığı iki yapıtın birbirine benzemesinin başlıca nedenidir. 'Chien Andalou' için, gerçeküstücü yazarların çok sevdikleri ve kullandıkları 'otomatik' yazı türünün sinema dilindeki kardeşidir denilebilir. Filmin senaryosu, Bunuel ve Dali'nin düşlerinin biraraya gelmesinden doğmuştur. Bu yüzdendir ki bu filmden 'büyük sükse' diye söz eden bir sürü kişi çıkmıştır. Bunuel, 1929 da 'Revolution Surrealiste'in 12. sayısında der ki: 'İyi ama ben tüm yeniliklerin çılgını olanlara karşı ne yapabilirim ki, özellikle bu yenilikler en değerli ve güçlü inançlarını kökünden yıkacak cinstense, ve satılmış ve düzenbaz bir basına ve de umutsuz, düşkünce bir öldürü çağırısına 'güzel', 'şiirsel' etiketlerini yapıştırıveren ahmak yığınlara?'

Buna karşılık, 'L'Age d'Or' hiç de hoşa gitmedi. Bunuel, önceden sıkı sıkıya tedbirini almıştı, ve kimseye de öyle ahıra girer gibi filmini seyre gelmesine izin vermeye niyeti yoktu. Bu filimde de tabii, otomatizm vardı, ama bu kez başıboş bırakılmamış, en küçük bir şüpheye yer vermeyecek kesinlikte fikirler ve görüntülerle desteklenmiş bir otomatizmdi. Senaryonun yayınlanması, basit bir gerçeği, her ne kadar amansız akılcıların leş kokulu nefesleriyle bulandırılmağa çalışılmış olsa da, ortaya çıkarmağa yeterli olmuştur, o da şu ki: Akıldışı, özgür, her türlü hikâyeden arınmış bir söyleyiş, en akılcı bir söyleyişten daha gerçekçi ve devrimci olabilir; akılcı bir tutum, nesnenin ve değiştirmek istediğimiz şu dünyanın en yüzeydeki unsurlarına bağlı kalmak zorundadır.

L'Age d'or' da gerçeküstücülüğün ana temalarını görürüz: çılgın aşk, burjuvazinin kutsal saydığı tüm ögelerinin şiddetli suçlanması, başkaldırma, dinsizlik, v.b. Bunuel, 1954 te André Bazin'e der ki: «Yaşamın, insanın kaçınılmaz bir şekilde uyması gereken ahlâki yönü olduğunu bana gerçeküstücülük öğretti. Hayatımda ilk kez, insanın özgür olmadığını öğrendim. Daha önce, insanın mutlak özgürlüğüne inanırdım, oysa, gerçeküstücülükte uyulması gereken bir disiplin olduğunu gördüm. Bu yaşamımda bana büyük bir öğreti ve tabii, atılmış son derece güzel ve şiir dolu bir adım oldu.»

Bunuel daima gerçeküstücü kalmıştır, çünkü gerçeküstücülük ne bir disiplin, ne bir okul, ne de bir parti olduğundan, hiç bir işaret taşıma gereği yoktur, ne de gerçeküstücü olabilmek belli bir toplulukta sık sık görünmeyi gerektirir. Bunuel, nasıl gerçek bir İspanyolsa, öyle gerçeküstücüdür. İlk iki filmi özgür filmlerdi, yani insan olarak, en küçük bir kısıtlamaya gitmeksizin, tümüyle kendini ortaya koymasıydı.

Sonraları, kötü bir gerçek olan tecimsel sinemayla karşı karşıya kaldı. Böylece de, hiç de utanmasını gerektirmeyen filimler ortaya çıkardı. Zaman zaman tecim (ticaret) ağır bastı, ama çoğunda Bunuel üste çıkıyordu. Meksika'da çevirmiş olduğu filimlerinin bir çoğunda, belli belirsiz ama sürekli ya da çok daha kesin bir biçimde tutkularını görebiliriz. O kadar ki, Los Olvidados'un, Subida al Cielo'nun, Rüzgârlı Bayır'ın, Nazarin'in kimi bölümleri tümüyle gerçeküstücüdür.

Başka filimlerinde (El, Archibald de la Cruz'un Suçlu Yaşamı, Viridiana) Bunuel'in konuya hakimiyetindeki ve onu aşmasındaki başarısını görürüz, bunlar gerçek ve büyük birer sanat yapıtıdırlar. Endülüslü Köpek, Altın Çağ, Las Hurdes gibi açıkça ve amaçlı olarak gerçeküstücü olmayan bu filimler de, yapıları gereği her ne kadar yüzeyde sayılsalar bile, yine de akılcı gereklere uysalar da, öteki filimlerindeki korkunç güce ve aydınlatıcı özelliğe sahiptirler. Yine de, Bunuel'in, ancak ve ancak gerçeküstücü olan temaları işlerken ve imge gücünün yapmacıksız, zorlamasız görüntülerini filimlerine aktardığı sürece kendini özgür duyduğunu anlamamak elde değil.

Böylece de L'Ange Exterminateur'ü (1962)

bir geriye dönüş, hatta daha çok, ilk filimlerinin derinlemesine haşır neşir olduğu o bilinmeyen tılsımlı topraklara, gerekliliği su götürmez «ulumalara» doğru, geleneksel mantık kurallarının, akılcılığın dışında ama, hiç kuşkusuz düşüncenin kaçınılmaz yöntemi olan materyalizme hep bağlı kalarak, yeniden bir atılış olarak niteleyebiliriz.

İnandırıcı açıklamalara, kanıtlayıcı anlatılara gerek duymaksızın L'Ange Exterminateur tecimsel sinemayı, şiirin ışıldayan dünyasına sürükler. Bu filmde mesel'den (parabole) söz edilemez. Eğer edilirse, bu, Bunuel'in az çok bilinçsiz meselli anlatısını, kendi kendini ortaya koyma yürekliliğini gösteren bir yönetmenin çocukluk anılarının, uğraşılarının, düşlerinin, düşsel görüntülerinin bir anlamda otomatik olarak yansımasıdır.

Bu filmin Paris'deki gösterilişi sırasında Bunuel filmin başında şu uyarmayı yapıyordu: «Göreceğiniz filim, size anlaşılması güç ya da uygunsuz gelecekse, yaşam da böyledir. Yaşam gibi tekrarlara düşer ve çeşitli yorumlara açıktır. Filmin yönetmeni en azından simgelerle oynamak istemediğini burada açıklar. L'Ange Eéterminateur için belki de en iyi açıklama, «akla yakın bir biçimde» hiç açıklanamıyacağıdır.» Akla yakın bir biçimde deyiminin üstünde duran benim, çünkü akıldışı bir tutumla, bütün açıklamalar, en başdöndürücü, en yakası açılmadık ve en devrimcileri bizim olabilir. Ama tabii L'Ange Exterminateur'i yine de kendi duyarlığı ölçüsünde kavramak ve giderek Bunuel adındaki, benim gözümde özgür insanın pırıl pırıl bir örneği olan adamı tanımak her okuyucunun, her seyircinin kendine kalmıştır.

Çeviren Bige ACAR

RENÉ CLAIR'IN EVRENİ

jean mitry

Bir «evren» tam aksine bütünüyle bir **yeniden yaratıştır.** Başka bir mekana, başka bir süreye konulan varlıklar ve nesneler orada başka bir çehre kazanırlar. Artık öncekine benzemez olurlar, ya da başka yasalara boyun eğen kendi kendilerinin bir yansıyışıyla özdeşleşirler.

René Clair'in evreni, içinde dekorların, durumların ve kişilerin asıl gerçeğe titizlikle bağlı kalarak **bir başka boyut'a** aktarılmış oldukları bir eylemin bütünüyle alışılagelmiş görünüşünden başka birşey değildir.

René Clair'in filimleri ne gerçekçi ne de gerçekdışıdır: Bu filimler gerçeğe öykünerek gerçekliğin hayalini verirler, göz aldanışlarının kabartmanın hayalini verişi gibi. Bu iki boyutlu, ağırlığı ve yoğunluğu olmayan bir evrendir. Nesneler bu evren içinde esinlendikleri «ide»yi arkalarında gösteren bir saydamlıktadırlar, onun tasarımsal bir görünüşü ya da simgesel bir sunuluşudurlar.

René Clair estetiği üzerinde en dikkati çekici yazı olduğuna inandığım derinlemesine incelemede Bay Georges Sallet bu sanatçının filimlerinde nesnenin oynadığı role belli bir aydınlık getirir. Görüşlerini ve sonuçlarını bütünüyle paylaşmamakla birlikte sık sık başvuracağım bir yazı olacak bu. René Clair'in evreni sözkonusu olunca onun nesne kavrayışını tanımak olanağına öncelik getiren bir yazı.

René Clair estetiği bence dışavurumculuktan yola çıkar. Ama bu ters açıdan bir dışavurumculuktur.

Dışavurumculuk bir imleme, eşyanın (dekor ya da nesne olarak) aracılığı ve atmosferin yardımıyla ya da Almanların **(Weltanschauung)** dedikleri, aşağı yukarı **«dramı çevreliyen ve onu kapsayan dünyanın biçimi»** diye çevrilebilecek bir durumla açıklamaya yönelmektir.

Bu okulun sanatçıları için, dekor ve nesneler aracılığıyla bir çeşit dışavurumcu soyutlama yaratmak ve nesnelerin ortaya konan drama göre, anlık olduğu kadar sürekli imlemine erişmek sözkonusu idi. Bunun için nesnelerin «en dışavurumlu olanının dışavurumunu» ortaya çıkarmak onları **«gizli fizyonomileri»** üstünde durarak üslûplandırmak uygun düşüyordu; bu fizyonomi yardımıyla dekor, kapsadığı dramın bir yansıması, simgesel bir dışavurumu olmaya yöneliyordu; dışavurum bu dramın kendini aşkın kalmasına evrenselleşmesine, trajik ya da dramatik bir kendinde (en soi) olmasına olanak veriyordu. **«Architectonique»** ve plâstik değerlerin, ışık ve gölgenin kazandığı önem içinde çizgileri, yüzeyleri ve hacimleri kapsayan biçimler apaçık bir simgesel imlem elde ediyorlardı.

Mavi Melek gibi bütünüyle dışavurumcu olmayan ama bu okuldan izler taşıyan bir filmi ele alırsak hemen göreceğimiz şudur: dekorun uslûplanışı adeta bir çeşit suçlama gibi, dramatik havayı ve kişilerin psikolojisini yansıtan belli durumları bir çeşit güçlendirmedir. Yamru yumru evler, daracık loş sokaklar, eğri büğrü çıkmazlar herşeyden önce asıl gerçekte oldukları gibi değillerdir. Dar, çamurlu bir sokakta aslında olduğundan çok

su birikintileri vardır. Bu birikintiler, bu tahtaperdeler, bu gaz feneri, bu çamur, bu özellikler, bu apaçık garabetlerle bütünüyle **bu** dar sokak olan bir dar sokak ortaya koyarlar. Ama birdenbire nesneden özneye, somuttan soyuta geçilir ve **bu** dar sokak, dar sokak oluverir. Bütünüyle simge değil, ama imge, «ide»nin nesnelleştirilmesidir bu: «çamurlu, eğri büğrü ve karanlık dar sokak». Dar sokak somutluk ve nesnelliğinden ayrılmaksızın soyutlaşır ve öznelleşir. Hem kişisel, hem kişisel olmayandır. Bu ayni zamanda «bireyleşme» ve bir kendinde (en soi) olmadır. Ayrıca, dar sokak kaçak bakışlarıyla gecenin içinde **«Mavi Melek»** barına Lola Lola'yı bulmaya giden profesör Unrath'daki ruh durumunun bir çeşit plâstik dile çevrilişidir.

Gaz fenerinin, tahtaperdenin, bir duvar ya da zeminin sözkonusu oluşunda bu bütün içinde yerini alan nesnenin üçlü bir anlamı vardır:

1 — Nesne kendi karakteristikleri, kendi özel biçimleriyle, maddesi, ağırlığı ve asıl gerçekliğiyle oradadır. Ne ise odur ve olduğundan başka hiçbir şeyi göstermez.

2 — Soyut bir imlemle (signification) dolar ya da daha doğrusu doldurulur, kendi özünün bir sunuluşu durumuna gelir.

3 — Dramatik bir durum içine sokuldukça bütün bir ruh durumunu yansıtır ya da simgeleştirir. Bir im olur. Dramın özel olarak ortaya konuşundan bağımsız ve kendisi neyse onu sürdürerek, ona söyletileni söylemiye koyulur.

Başka bir deyişle, nesne değerini, maddeliğini, ağırlığını, kendine özgü varlığını korur. Ama bu ağırlık nesneyi her yandan sarıp sarmalayan dramatik bir süreklilik içinde karşılaştığı her çeşit yükle çoğalır artar. Simgelerle dolup taşarak daha da ağır görünür ve alışıldığından çok bir yoğunluğa erişmiş gibi olur.

Dışavurumcu ya da çıkış noktasını bu okulda bulan filimlerde herşey havanın daha yoğun olduğu, göğün sıkıntılı bir kapak gibi ağırlığını duyurduğu bir dünyada geçer gibidir. Gerçek olmayanın toprağa bağlandığı, maddede kendini gösterdiği hem gerçek, hem gerçek olmayan bir dünya; ışığın bireylerin boğuntulu yaşantısına katıldığı hem karanlık, hem de aydınlık bir dünya. Ağırlık, ezicilik bu dünyada kuraldandır.

René Clair'in dünyası ise bunun tam karşıtıdır. Orada herşey hafif, saydam ve maddesizdir. Bu oyunun tersine çevrilmesidir. Simgelerle dolup taşar bir durumda bulunmaktansa nesne **«arıtılmıştır»**. Anlamdan yoksun kalmaksızın somut gerçekliğinden sıyrılmış, tözünden boşaltılmıştır.

Ayni örneği ele almak için René Clair'in filimlerinde herhangi bir dar sokak, **bu** dar sokak yoktur, ama yalnızca merdiveni, gaz feneri, tahtaperdesiyle dar sokak vardır. Kendi kendisinden, kendi özel varlığından sıyrılmış nesneye artık öyle bir anlam verilmez, artık o yalnızca nesnenin bir «ide»si, bir şemadır: (En soi) kendinde oluşunun bir sunuluşu, yani ayni ölçüde onun olmadığı şeydir, kendisini zihne borçlu olan bir şeyin imgesi gibidir. Bir soyutlamadır, kendisine bir biçim, bir siluet, bir ana çizgi verilmiş olan bir kavrayıştır yalnızca artık.

Sonuçta, nesne yalnızca sunulduğu şey için verilmekle sürekli bir bekleyiş boşluğu içindedir. Çünkü, nesne artık imlendirilmez, anlamlandırılmaz ve kendine özgü nitelikleriyle hiçbir şeye işaret etmez, sanatçı ondan isteğini yapar; ona kendisine uygun geleni söyletir. Bu yüzden Bay Sallet gibi **«nesne bütün dramatik, simgesel ve büyüsel anlam imlem değerini yitirir»** demek bana sözcüklerin kötüye kullanılışı gibi görünüyor. Tam aksine bu imlem ona kalan tek şeydir. Kendi kendisinden değil, ama yalnızca onu sürükleyen akıştan, kendisini içinde bulduğu çevreden, birlikte bulunduğu olaylardan edinildiği konusunda anlaşmak gereklidir. Çünkü «somut görünüşler altında» ancak soyut bir im olması, ayni zamanda birşeyi imlemesi, işaret etmesi, ama kendisinden bütünüyle ayrı olan birşeyi imlemesi içindir. Gerçekten de simgeden çok, simgesel bir yerini almadır. Bay Sallet'nin de demek istediği belki budur. İmlemek ediminin imlemi üzerinde anlaşma çabasını bir yana koyalım, uyuşmazlık düşüncelerden çok sözcükler üzerindedir.

René Clair'in filimlerinde nesne, cebir işaretlerininkine az çok benzer bir rol oynar. Bu

kendine özgü değeri kendisiyle ortadan kaldırmaya başlamasından sonra ona anlık bir değerin verildiği bir piyondur. Ama maddeliğinden ve yoğunluğundan yoksun kılınarak o kendi boyutlarına iletilir. Daha doğrusu, başka boyutsal bağıntılara uyan bir bütün içine getirilip konulur.

Hasır Şapka'da yeğen Bobin'in eldivenleri, Nonancourt'un pabuçları, huysuz teyzenin gözlükleri, Vesinet'nin sesinin tonu, öbür yeğenin boyunbağı, hasır şapka başta olmak üzere bütün nesneler bir eylem biçiminin, bir davranışın, bir karekter çizgisinin, bir «tik»in eksen olduğu «işaretleme ögeleri»dir. Bunlar kişilerden herbirinin önüne herhangi bir sayının önündeki belirleyici gibi konmuşlardır. Bunların içten, kendi varlıklarına bağlı değerleri yoktur, daha doğrusu yokedilmiştir.

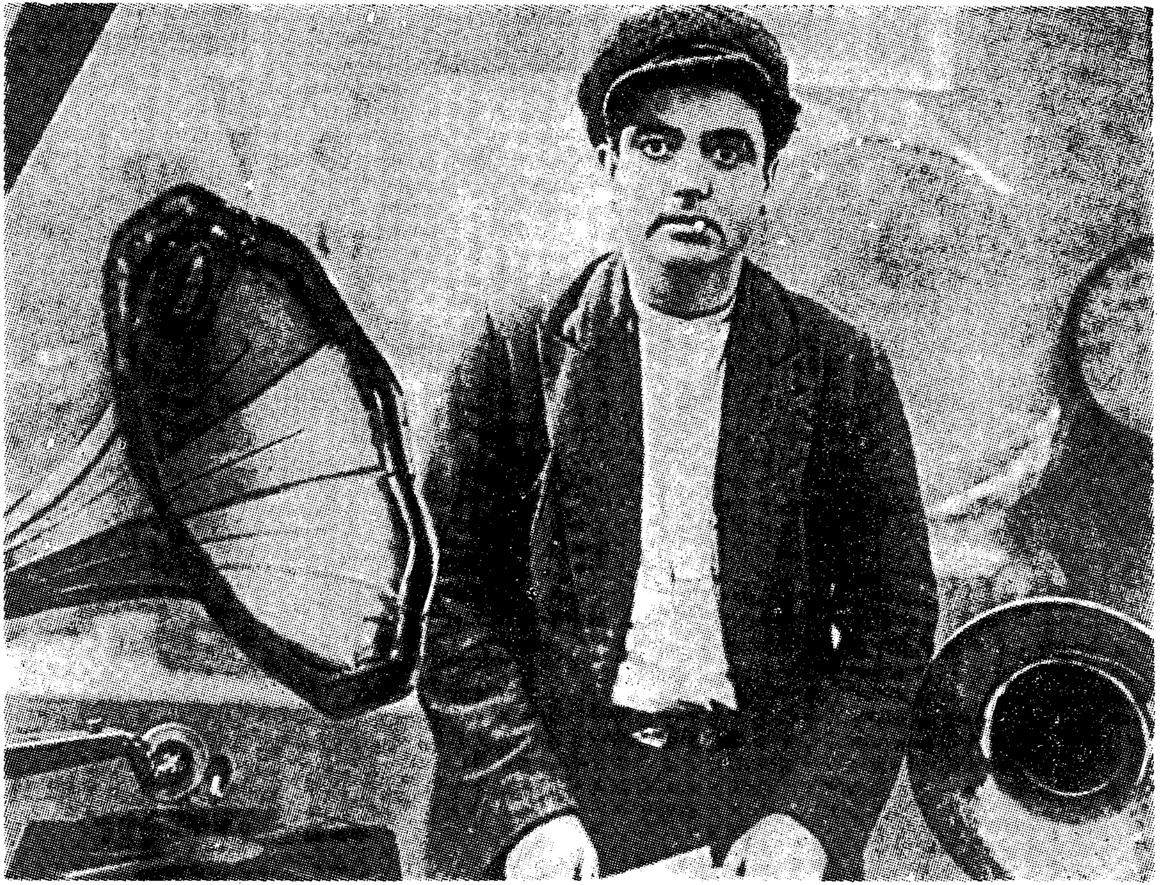
«Ritmik ögenin egemenliği nesnenin tahribine yönelir diyor, Bay Sallet. Önü alınmaz bir ritim içine sokulmuş olarak nesneler belirir ve yoğunlaşacak, bir kişilik kazanacak vakti bulamadan yitip giderler.» Bu bana da açıkça böyle görünüyor ama, ritmin tahribe yöneldiği sorununu kabulde iş değişiyor; ritim tahribi belirlemiyor. René Clair filimlerinde önemli bir rolü olan bu ritim sorununa yeniden döneceğiz. Bununla birlikte Bay Sallet şöylece ekliyor: **«Bu nesneler başka yönetmenlerin onlara söyletebilecekleri şeyi söylemeden sabun köpüğü gibi patlayıp gidiyorlar; 14 Temmuz'da küçük lâmbanın bütün perdeyi dolduracak denli büyümesiyle patlaması bir oluyor. Nesne burada kesinlikle hiçbir iddia taşımaz, ve hiçbirşey üzerinde de iddiası yoktur: boyun eğer».**

Nesnenin hiçbir iddiası olmadığı apaçıktır, çünkü o etten kemikten sıyrılmış, maddesizleştirilmiştir. Nesnenin hiçbirşey üzerinde iddiası olmayışına gelince, bu tam aksinedir, çünkü nesne bir «ide»nin yerini tutar, onu imler, onu gösterir. «Boyun eğer» demekse ancak bir saptamadır: Nesne kendisiyle hiçbirşey yapmaz, hiçbirşey söylemez. Yalnızca verilmiş, kavranmış, bilinçle yapısını kazanmış ve bilinçle nesnelleşmiş bir bütünün buyruğuna girmiştir. Birşey diyorsa, bu ona birşey dedirtilmiş olduğu içindir. Dışavurumcu filimlerin simge-nesneleri René Clair»in im-nesneleri denli (boyun eğer). Yalınlıkla, ilk durumuyla «varlığını», somut değerini simgesel bir işlemci olarak işe koyulmadan önce korur. Bunu izleyen durumda bu somutluktan kurtarılır. Hepsi budur.

14 Temmuz'daki küçük lâmba değildir, bu



SOUS LES TOITS DE PARIS / PARİS DAMLARI ALTINDA / 1930



A NOUS LA LIBERTE / ÖZGÜRLÜK İSTİYORUZ / 1931

kesindir; bu bir im, «ide»nin göstericisidir: **«Halk balosu»**; imgeselleşmiş bir soyutlamadır. Ama bu kesinlikle o denli doğallıkla olmadığı şeyin imgesi olduğu **kendi kendisi** aracıyla hiçbirşey olmadığı bir «bütünün» imgesi.

Bununla birlikte Bay Sallet ile şunda uyuşacağız: «René Clair nesneyi, herbir nesnenin bir tema getirdiği ritmik düzenin içine sokar. Çünkü bu sonuçta nesneye sığınılan formüldür: Her nesne hizmetine verildiği şey hakkında işaretini verir, ve uzaklaşır; ve bu tekrarlanır. Çünkü yapıtın çatısını kuran temaların belirli andırışlarının oyunu sert bir kural içine sokulmuştur.
Ama bu ritmik eylem, bu devinime bağlı uslupIandırma ya da başka bir deyişle bu «sinematografik» yorum çoktan düzenlenip örgütlenmiş bir dünyaya müdahale eder. René Clair'in dünyası herşeyden önce yeniden yaratılmış bir dünya, bir dekordur. İlk uslûplandırma mimarı düzenindedir. Bu yüzden dışavurumcularda da olduğu gibi dekorun ve dekorcunun payı başta gelir. Kullandığı malzemenin özellikleriyle bu «dünya tasarımına», bu «gerçeğe öykünüşe» uygun hafifliği sağlıyan dekorcudur. Demir parmaklık tahtadan olacaktır; demirin rengini ve biçimini alacak, ama ağırlığını duyurmayacaktır. Gözün kavradığı, malzemenin pütürlerinde, yansımalarında ve tümüyle özel niteliklerinde duyulan bu ağırlıktan nesne burada bile bile koparılacaktır.

Örneğin, **Milyon**'daki yatak odası bu açıdan anlamlıdır. Madamın şoförünün gerisinde put gibi saygılı durduğu bir çeşit parmaklıkla arka plândan sınırlanmış geniş ve çıplak salonda, adam emrine koşmak için kadının küçük bir hareketini beklemekte ve zengin efendisi de tepesinden saydam tül perdelerin döküldüğü taç biçimli bir «baldakin»le süslenmiş görkemli yatağında uyumaktadır. Ya-

tak odanın tam arkasındaki yüksekçe bir düzlük üzerindedir elbette. Bu «vizyon» lüksün ve zenginliğin ancak pespaye bir peri masalı, sıradan roman ve tefrika okumaktan gelen bir «ham hayal» yolundan kendisini ortaya koyduğu bir taşra özencisinin vizyonudur. Sanatçı kişisinin psikolojisini bu dile, çevirmiş, onun zihin işleyişi üzerine bir fikir vermiş ve tasarlanmış durum kadar kendi tasarımının da alayına girişmiştir.

Buna benzer dekorlar, yirmi yıl sonra çevrilen **Gece Güzelleri** filminde de vardır. Belki bir düş sözkonusu denebilir ama, günlük gerçeği sunmak zorunlu olunca, işlem aynidir. Her zaman sözkonusu olan ikinci elden sunuş, bir yorum, bir dekoratif düzendir, ki bütün bunların içinde usluplandırma biçimlerden çok, belli bir düşüncenin işlevi halinde ele alınan belli bir «seçim»dedir.

Paris Damları Altında'da, ya da **14 Temmuz**'da Belle Ville'in Ménil Montant'ın bir köşesinin sunuluşu sözkonusu mudur? Bu halk tipi mahallelerden edinilen fikrin en ortak biçimini meydana getiren ögelerden yararlanılır: Bir çıkmazdan öbürüne uzanan merdiven, döküntü otel, sefil evler, arnavut kaldırımı dar sokak, çirkef akıntı, gaz feneri altında kızın yanısıra kenar mahalle eylencesi ve koltuk meyhaneleri de unutulmaz. Ama gerçekte sağa sola dağılmış olan şeyler burada ayni mekan içine yığılmışlardır. Gerçeğin kendisinden daha gerçek olan bir çeşit gerçek düzenlenmiştir: popüler tasarımın karşılığı olan, o dile çevrilen bir «tip» gerçek. Ama bu çeviri sunulan veriye yönelen bir taşlama yoludur. Taponlaşma eğiliminde olan bir «evren»i yeniden yaratmak için bayağı nitelikte şeyleri biriktire biriktire «Epinal» imgelere varılır. Bu farkla ki, basit tasvircilerin safyürekliliğinin yerini burada bu sanatçının alaylı gülümseyişi almıştır. Cisimsizleştirilmiş kuklalarla kavranmış bir «ide»ler kataloğunu canlandırırken bize sunduğu komediye kapılmayan bir sanatçıdır bu.

Eğer hareket, eylem ve kişiler belli bir mekanın varlığını anımsatırlarsa René Clair onu yadsımaya ve bize gösterdiği şeyin bütünlüğüne indirgemeye çabalar. Bu ağırlıksız ya da hacimleri yalnızca bir çizgi düzeni olan nesneler «düz» bir evren kurmaktan öteye gidemezler. Bir ana çizgiye indirgenmiş nesneler, içinde yalnız perspektifin bir «derinlik fikri» verdiği bir tablonun çizgileri gibi ekran üzerinde düzene sokulurlar. René Clair'de bütün dekor fon resmine, sinemanın ilk çağındaki boyalı fon tuvaline, bizim önemsediğimiz ve kendisinin de **Sükut Altındır** filminde yansılamayla (parodi) kendini eylendirdiği «göz-aldatması»na yönelir. Bu anlayış özellikle sanatçımızın en büyük dışavurumunu ve tüm doğrulanmasını bulduğu «Tobis» filimlerinde elle tutulur bir durumdadır. Ve bunda da dekorcu **Lazare Meerson** ile görüntü yönetmeni **Georges Perinal**'in yaratıcı optiğinin yetkinlikle tacamlayıp ona katılma paylarını saptamak gerektir. Meerson'un kullandığı hafif malzemeden, ki bu çok kez kontraplaktır, düz yüzeyler oyunundan sözettik.

Dekorlar, nesneler gibi René Clair'in kişileri de yoğunluksuz siluetlere indirgenmişlerdir. Ama onlar hakkında sık sık kullanılan kukla deyimi bana tam yerini bulmamış bir deyim olarak görünüyor. Kuvvetle tipleştirilmiş, kalıbı alınmış tipler olarak bunlar hiç de ruhsuz siluetler, özel karakterlerinden sıyrılmış «karakter tipleri» değildirler. Durum bunun tam karşıtıdır.

Bir kez daha sorunu şöylece koyan M. Sallet'den ayrılıyorum: **«Bu dünyada kişilerin herbiri-kapıcı, ayyaş, devlet başkanı, gangster, aile reisi-bir kukla katılığında donmuş olarak kaskatı bir şaşmazlıkla tekrarlanması zorunlu olan konuşma biçimleri, hareketler ve tiklerin sınırlı bir çizelgesine maledilmiş gibidir; bu dünyanın kendisi de kesinlikle ayni işareti vermeye yargılanmıştır.»**

Kuşkusuz René Clair'in kişileri böylece ortaya konmuşlardır. Ama bana göre süreç bunda tersinedir. Sanatçı alışılagelmiş ve uygun bir çizelgeye göre sınıflanmış soyut duygularla doldurulmuş kuklalar ele almaz. Verilmiş bir kuklaya herhangi bir çizelge yüklemez. Aksine, gerçek bireyleri alır ve onların arasında bir genellemeye uygulanabilir davranışı belirleyerek «tip»in evrenselliğine ulaşır. Bunda bir eleme, bir çıkarma işlemine başvurur. Kukladan yola çıkmaz, ama ona varır.

Oysa karikatür bireysel kusurlarla dolmuş ve

grotesk bir anlamdan yararlanılarak çizgileri-ölçüsüzce- şişirilmiştir. René Clair'se kahramanlarını hiç bir şeyle doldurup şişirmez; sadece ilk bakışta onlara karakterini veren tikler, maniler ve davranışlar toplamını ele alır. Sonra da onları geriye kalan herşeyden sıyırıp kurtarır.

Nesnelerde olduğu gibi kişiler «boşaltılmış», tözlerinden koparılmış, yoğunluklarından kurtarılmış olarak onları kısmen imleyen bir ideye götürülmüşlerdir, ama bu ide soyut bir im, simgesel bir biçimlenme durumuna gelen bütün bir bireyler kategorisinin ortak ismini sunmaktadır. Kişiler tek bir psikolojik boyuta, tek bir çizgisel görünüme indirgenerek, düz bir yüzey üzerinde kendi kendilerinin yansıması olan bir öz değişimine uğrarlar. Bunu şöyle de söyleyebiliriz: bu artık onları ayırdetmeye yarayan ya da tanımlayan karakterleri değil, ama yalnızca karakterleri değil, ama yalnızca karakter çizgileridir. Bununla birlikte, kişiler o andaki davranışlarını aşan bir varlığı belirlemeyi de bir yana koymuşlardır. Bu yüzden B. Amengual'in şu sözleri bana şişirilmiş gibi görünüyor: **«René Clair'in kişileri imler ama açıklamazlar. Gerçekten kendilerinin olmayan ama soyut ve türsel olan duyguları sunarlar».** Kişilerde imlemenin dışa vurumu aştığı öylesine gerçektir ki, onlar ayni zamanda imlediklerinden daha az açıklarlar. Tümü soyut ve türsel olarak, daha az kendileri olmayan duyguları dışa vururlar. Biraz acele olarak kukla diye nitelendirilmiş bu figürlerin-bütünüyle estetik-karmaşıklığını belirleyen ayrım şudur ki, eğer sanatçı, B. Sallet'nin dilediği gibi bu figürler üzerinde fikir ya da duyguların alayına girişmese, figürleri bu fikir ya da duygulara hazırlayacağına, onları figürlerden almayı yeğlerdi. Duygular verilmişlerdir ama, herşey karakterin en yalın dışavuruma indirgendiği varlıklarla etkilenmişcesine akıp gider. Gerçekte kendilerine kukla işlevi geçici olarak verilmiş olan bu canlı varlıklar duyusal gerçekliklerinin anısını da korumaktadırlar. B. Amengual şöyle derken doğru görmektedir: «Bu kişiler etle (tenle) ilgilenmezler. Bunlar âşık ama sevişken değillerdir. René Clair'in dünyası cinselliği tanımaz». Bu varlıklar ne et ne de kandandırlar, çünkü bir kez daha ideyi kapsayan elverişli bir kabuk içine sokulmuşlardır. Ama kabuk duygun



LE SILENCE EST D'OR / SÜKÛT ALTINDIR / 1947



LES GRANDES MANOEUVRES / HİLELİ AŞK / 1955

kalır.
Bütün bunlar bizi René Clair filmindeki komedi oyuncularının rolünü gözönüne almaya zorlar. Şu bellidir ki, ne tümüyle et ne de tümüyle tahta olan kişiler, kendilerini yorumlayacak aktörlerden her zaman pek aranmayan üstün nitelikler beklerler. Burada gerçekçi olmak, kişilere **«yoğunluk»** vermek, sanatçının niyetlerine rastlamak dileği taşıyan canlı ve ayrımlı sahiciliği onlara üfürmek söz konusu değildir. Bir çeşit mekanik **«burlesk»** durumuna gelmek, iplerinin çekilmesinden başka bir şey beklemeyen bir kukla olmaktan da söz edilemez. Sürekli olarak gergin bir ip üstünde oynayan oyuncu yorumladığı kişinin özel niteliklerini değerlendirerek hem insancıl, kişisel, bireysel hem de kişiliksiz, soyut, insancıl olmayan bir tipi, kalıbına girdiği «sunuş» içinde o kişiyi «imleyen» çizgileri özellikle belirterek yaratmak zorundadır. Onun ayni zamanda, birinin öbürünü unutmadığı bir kişi ve bir «kişilik» olması gerekir. Bu da ancak pek az oyuncunun yetenekli olduğu bir idmandır.
René Clair filmleri bazan kusurlu görünüyorsa bunun nedeni özellikle oyuncuların içine girmeye zorlandıkları bir evrenin yüceliğinde olmayışlarıdır. Bu durum genellikle hemen her zaman aksayan kadın yorumcularda belirgindir. Milyon'daki **Annabella**'yı ve Paris Damları altında'da tahammül edilebilir olan **Poolla İllery**'yi bu yargının dışında tutmak gerekir. Ama Özgürlük istiyoruz'da **Rolla France**, 14 Temmuz'daki **Annabella** ve **Georges Rigaud**'dan böylece söz etmek olanağı yoktur. Bu oyuncular «alışılagelen'in üslûbuna» erişmek yeteneğini ortaya koyamadan, yorumlamaktan çok sunmak zorunda oldukları bir tip uslûplandırmasına erişemeden alışılagelmiş kişilerin anlamsız ve yavan ortamına girivermişlerdir. Daha iyi olacağını sanıp kişilere hayat ve gerçeklik vermek istemişlerdir. «Doğrusunu, aslını» oynayalım derken yanlışa düşmüşlerdir. Bir sahte «gerçekçiliğin» yapmalığını ortaya koymaktan başka bir şey olmayan bu iş onlara verilmiş bulunan şemayla da çatışmıştır. René Clair filmlerinin oyuncu tipi, bence, bu gerçek kıyısındaki evrene uygun işareti veren, ama her zaman gerçeğe bağlı olan **Paul**

Olivier gibi hayranlık uyand[illegible] Burada kendisini saygıyla anmak isterim [illegible] olarak -hele Fransa'da-bir komed[illegible] yarattığı ve onu çevreleyen dünya[illegible] s[illegible]lendirdiği kişiliğe bu denli tamı tamına çakışabilmiştir. İtalyan Hasır şapkasının Vesnet amcası, Paris damları altında da yaşlı ayyaş, Milyon'un Tulip babası, Özgürlük istiyoruz'da muhasebeci, 14 Temmuz daki M. Imaque, filmde rolleri ikinci derecede olmasına karşın filmin ana kişisi, bütün öbürlerinin onun çevresinde biçimlendiği ana figür niteliğini kazanmışlardır Ayni zamanda insancıl ve mekanik olan «karakterine» verdiği sürekli mükemmellikle herşeyi ister istemez kendisine çekmektedir. İtalyan hasır şapkasının Jim Gqrald'ı için de ayni şeyler söylenebilir. Beauperthuis'nin evliliğin mutsuzluklarını anladığı sahnede, Jim Gérald'in yarım tonda, ince ve ayrımlı bir renklendirmeyle bir kaç çizgide belirttiği ruhsal sarsıntı durumu yarı-karikatüral üslûplandırma sanatında bir doruk noktasıdır. Biz eğer asıl gerçek ile doğrudan doğruya bağıntıda değilsek basit kukladan da uzaktayız demektir. Paul Olivier ve Jim Gérald'in yalın siluetlerinde insancıl güç, daha karmaşık görünüşleri olan kişilerden daha belirgindir. Gerçekçilik gerçek izlenimini vermek uğrunda komedi oyuncularının döktüğü terle ölçülmez. Şematik figürlere can vermek yorum sanatında daha büyük bir güçlüktür. Öykünülmez Chaplin örneği bunun yeterince tanığıdır ve René Clair'in kullandığı oyuncuların hemen tümünün noksanı bunu bir kez daha ortaya çıkarmıştır. Ama bu egemen siluetlerin yanısıra **Bondireff, Alice Tissot, Pré fils, Raymond Cordy, Henri Marchand, René Lefevre** gibi geçici olanları ve hele bir «jönprömiye» için haşin ve kuru uslûbu yüzünden René Clair'le bağıntısı en çok olan **Albert Prejean'**ı da unutmamalıyız.

Buraya gelene dek şöyle bir deyindiğimiz değişme durumu ancak cekâna ait görünüşlerde elle tutulur gibiydi. Buna bir sürenin üslûplanması katılmazsa bu, tamamlanmamış olarak kalacaktır.

Burada öykü sanatına özgü bir süre söz konusu değildir ve ne de bu öznel bir yoruma uymakla birlikte, asıl gerçekliğini, «boyutunu» koruyan bir zamandır. Burada tam aksine varlıklara, nesnelere ve koşullara zorla verilmiş keyfi bir süre söz konusudur.

Bu biribirini izleyen, içinde zemberek kasılmasının kalbin atışına öykündüğü bir saat şaşmazlığıyla işleyen eylem bütünüyle devleşmiş bir baledir. Hareketler, edimler, bireyler ve doğrudan doğruya konunun entrikası ileri götürmek görevini yüklenmiş uyum ve ritm öğeleri durumuna gelmişlerdir. Ama ritm yalnızca kendisini, belli bir düzene göre ögeler arasında bağıntısı kurulmuş süreye borçlu değildir. Ritim gerçek bir iç örgütlenmenin, bir hareket ve eylem ölçüsünün, bir uyumluluğun üzerinde dinlenir.

Yetkince dengelenmiş, kendi kendisiyle buluşmuş, **kendi** mekan ve **kendi** süresi içinde gerçek dışında düzenlenmiş olarak René Clair'in dünyası bir 'evreni' oluşturur.

Birçok sinemacıların yapıya ve biçime yöneldiği, süreyi psikolojik açıdan yorumladığı yerde René Clair mekanın usluplanışını aniden duyulan dinamik dışavurumu içinde kavranmış sürenin yorumuna bağlanmasını bilmekle Şarlo'yla birlikte tek başınadır.

Filimlerinin özel nitelikleri, «humour», taşlaması, fantezisiyle bize sunduğu kuklaların sezinlenmesine olanak veren insancıl perspektifleriyle René Clair sık sık Şarlo'yla kıyaslanmış ve bu kıyaslanmada kendilerini zorla kabul ettiren görecelik kavramlara bağlı kalınmıştır. Ama eğer biri gibi, öbüründe de hareket ve eylem koreografisinin oynadığı üstün role dikkat edilseydi, bu benzerliğin temelde bir ana özdeşliğe vardığı görülmezdi: İçinde zamanın ve kişilerin ayni koşul ölçüsüne göre usluplanıp değişime uğradığı tutarlı bir evren yaratışı.

René Clair'in dünyaya attığı bakış bir ahlâkçıdan çok gülümseyişiyle acıya ve kedere ihanet eden kendi kusurunu kavramış bir taşlamacının bakışıdır. Şakacılığı zalim de olsa yaralamaz. Eleştirisi hiçbir zaman doğrudan doğruya değildir; taşlamanın amaçladığı kişilerin kendileriyle ilgili olmadığını sandıkları, başları üstünden aşan darbeler. İğnelemeler insanlardan çok anlayış ve kavrayışlaradır. Çökertilmek istenen bir **«dünya su-**

nuluşu»dur. Dünyanın kendisi değildir. Unutulmamalıdır ki bu «sunuş» estetik bir alışılagelmiş olarak burjuva alışkanlıkları, burjuva ahlâkı üzerine kurulmuştur. René Clair'in şu utangaç burjuvanın elekten geçire geçire kendi ilkelerinden kurtulmak istediğine inanılabilir. Eleştirdiği anlayıştan yola çıkışı, kendi yanlış vizyonunun özlemine de yöneldiğini gösterir. Küçük adamlara lütfen yönelen sevecenliği (şefkati) ya da gecekondular dünyasının törenlere bağlı bir sunuluşuna yöneliş, bu sunuluş üzerinde parlak zekasını keyifle alay etmeye giriştiği durumlardır.

Kuklaları yalın bir estetik zorunlukla keyfi olarak kişiliklerinden **«boşaltılmış»** değiller. En aşırı yalınlaştırmaları, kuklaların belli bir sınıfın insanlarından yapılmış oldukları «ide»nin imgesindedir. O sınıfın insanları o kuklaları uzaklarda ve yükseklerde görürler. René Clair'in filimlerinde bu imgenin kendisi olduğu kadar o insanlar da alaya alınırlar. Eleştirme burada çift uyuşumludur: Amaç hem dünyanın sunuluşu, hem de bu sunuşun kendisidir, yani bu sunuşun temelinde bulunan burjuva anlayışı.

Eğer kuklalarını yaptığı kişileri gülünçleştiriyorsa, ayni zamanda kendi özel kuklalarıyla da alay ediyor ve aşağılamanın kendisini de bir aşağılama ortamına sokuyor demektir. Ama alışılmış aşağılamaları yıkarak şunu unutmadığını da ortaya koyuyor: yaşam ne donmuş kavrayışların, ne de oldukları gibi durup duran ide'lerin içinde tutsaktır. Eğer kendi özel eleştirmelerinin tuzağına düşüyorsa, kendi kendisine alışılagelmiş oldukları kadar yıkılmak zorunda bulunan alışılagelmişliklerin kurbanı olmakta gecikmiyecektir.

René Clair'in bütün sanatı, yonttuğu çok utangaç, çok parlak, çok sevimli **«eğitilmiş»** tahta kafalara **«yuvarlanma»** sevinci vermek için bir kıyım, katliam oyunu tezgâhlamaktadır, bunun da amacı amaçladıklarına doğrudan doğruya saldırmak. Onlara göz ucuyla, alay eden iğneli bir gülümsemeyle yanaşmaktan kıvanç duyar. Örnek nezaketindendir bu. Seyirci çuvaldızın her zaman komşuya olduğunu düşünür; gülümsemekten kendini alamaz.

Kimileri: **«René Clair'in kişilerini sevmediğini kabul etmek gerekir, derler. Bunlar çirkin karikatürlerdir. Gülünç olanları yalnızca kabadır. Hiçbirinde yürek, gözyaşı yoktur. Hiçbiri insancıl değildirler. Bu sokağın, küçük adamların, kahvehane garsonlarının ve kapıcıların şiiri aşksız bir şiirdir.»**

Kimileri de: **«René Clair kişilerini elbette sever, onların sevinçlerini, kederlerini anlar.»** derler.

İlk bakışta çatışır görünen bu saptamalar bana uzlaştırılmaz görünmüyor. İki yanda da belli bir gerçek payı var.

René Clair şiirinin aşksız bir şiir olduğunu söylemek, şunu bir kez daha saptamaktır ki, onun kişilerine yakıştırdığı geçici aşklar duyulmuş olmaktan çok üste alınmış görev gibidir. Yaşayan onlardan kaçar ve tenden yoksunluk onları patetik olmaktan sıyırır. Ama kişilerin olayların üstüne attığı eylenceli bakış, onları canlandırdığı dokunaklı ustalık sevecenlikten yoksun değildir. René Clair bu saf adamların karşısında hem heyecanlanır hem de onları «bürlesk» davranışları, gündelik gülünçlülükleri içinde alaya alır. Aşk, onun ayrımcıklı, incelikli alayı, uslûplanmış dünyanın şiiri masalsı bir gerçekçilik içindedir. Kişileri alıp götüren, biçimlerini değiştiren doğrudan doğruya aşktır. René Clair kişilerini sever. Onları oldukları gibi sever. Yalnızca onların sunduklarını hor görür, bu da demektir ki onlara hem görev yükler, hem de kurban eder.

Çeviren Sezer TANSUĞ

---

kaynaklar

17 eylülden 4 kasıma kadar çekilen türk filmleri

agâh özgüç

EYLÜL

117) **GELİNCİK TARLASI** — Yön ve sen. Mehmet Aslan / Gör Oy. Tamer Yiğit, Sema Özcan, Suha Doğan, Atillâ Ergün, Feridun Çölgeçen / Yap. Ozon Film.

118) **DEV ADAM** — Yön. ve sen. İlhan Engin, / Gör. Mustafa Yılmaz. / Oy. Tanju Korel, Nebahat Çehre, Meltem Mete, Can-Sel, Hüseyin Zan / Yap. Pesen Film

119) **KARA BAHTIM** — Yön ve sen. Yücel Uçanoğlu / Gör. Feridun Kete / Oy. Yıldız Tezcan, Uğur Güçlü, Erol Taş, Oya Peri, Meral Küçükerol, Semih Sezerli / Yap. Hürriyet Film

120) **TAHRAN MACERASI** (Renkli) — Yön. Türker İnanoğlu / Sen. / Gör. Çetin Gürtop / Oy. Kartal Tibet, Filiz Akın, Mine Mutlu, Feridun Çölgeçen / Yap. Erler Film

121) **MASKELİ BEŞLER** — Yön ve Sen. Yılmaz Atadeniz / Gör. Rafet Şiriner / Oy. Tamer Yiğit, Selma Güneri, Yıldırım Gencer, Yılmaz Köksal, Erol Taş, Süleyman Turan, Suzan Avcı / Yap. Arzu Film

EKİM

122) **MASKELİ BEŞLERİN DÖNÜŞÜ** — Yön. ve Sen. Yılmaz Atadeniz / Gör. Rafet Şiriner / Oy. Tamer Yiğit, Selma Güneri, Yıldırım Gencer, Yılmaz Köksal, Erol Taş, Süleyman Turan, Danyal Topatan, Suzan Avcı / Yap. Arzu Film

123) **AĞLAYAN BİR ÖMÜR** — Yön. Nejat Saydam / Sen. Safa Önal / Gör. Melih Sertesen / Oy. Ekrem Bora, Sema Özcan, Esen Püsküllü, Salih Güney, Sevgi Can / Yap. Acar Film

124) **ARTIK SEVMİYECEĞİM** — Yön. ve Sen. Muzaffer Aslan / Gör. Oy. Türkân Şoray, Cüneyt Arkın, Münir Özkul / Yap. Sine Film

126) **KÂTİBİM** (Renkli) — Yön. Ülkü Erakalın / Sen. Sadık Şendil / Gör. Turgut Ören / Oy. Zeki Müren, Sezer Güvenirgil, Suzan Avcı, Suna Pekuysal, Vahi Öz, Gülistan Güzey, Şaziye Moral / Yap. Hisar Film

128) **ANA HAKKI ÖDENMEZ** — Yön. ve Sen. Osman F. Seden / Gör. Cengiz Tacer / Oy. Fatma Girik, Ediz Hun, Önder Somer, Nubar Terziyan / Yap. Kemal Film.

129) **BİR KADIN YARATTIM** — Yön. Aram Gülyüz, / Sen. Bülent Oran / Oy. Sevim Tuna, Uğur Güçlü, Mine Mutlu, Önder Somer, Zafer Önen, Muallâ Sürer / Yap. Metro Film

130) **BİTMEYEN ŞARKI** (Renkli) — Yön. Atıf Yılmaz / Sen. Ayşe Şasa / Gör. Gani Turanlı / Oy. Hülya Koçyiğit, Murat Soydan, Ferit Şevki, / Yap. Saner ortak yapım

131) **ANJELİK - DELİ İBRAHİM** — Yön. ve Sen. Suha Doğan / Gör. Orhan Kapkı / Oy. Sevda Ferdağ, Tanju Korel, Güven Erte, Meltem Mete, Ergun Köknar / Yap. Fatih Film

132) **BİR MAHKÛM KAÇTI** — Yön. Nişan Hançer / Sen. İhsan Sedat / Gör. Or-

han Kapkı / Oy. Eşref Kolçak, Hülya Darcan, Reha Yurdakul, Meral Küçükerol, Aynur Aydan / Yap. E.D.K. Film

134) **ALEVLİ YILLAR** — (Doğru Yoldan Ayrılanlar'ın aktarması) Yön. Mehmet Dinler / Sen. / Gör. Ali Yaver / Oy. Ekrem Bora, Sema Özcan, Erol Taş, Aydemir Akbaş / Yap. Metin Film

135) **EFELERİN ÖCÜ** — Yön. ve Sen. Safa Önal / Gör. Enver Burçkin / Oy. Sadri Alışık, Selda Alkor, Turgut Özatay, Erol Taş, Kuzey Vargın, Gülgün Erdem, Necdet Tosun / Yap. Kervan Film

137) **GURBET EL** — Yön. Çetin Karamanbey / Sen. Yahya Benekay / Gör. Özdemir Öğât / Oy. Nuri Sesigüzel, Selma Güneri, Tijen Par, Sadiye Arcıman, Muallâ Kavur, Ufuk Ünlü, Ali Şen, Hüseyin Kutman, Sami Hazinses, / Yap. Dede Film

KASIM

138) **BİN YILLIK YOL** — Yön. Yılmaz Duru / Sen. Türkân Duru / Gör. Rafet Şiriner / Oy. Yılmaz Duru, Zeynep Aksu, Nihat Ziyalan, Muazzez Arçay, Sevgi Can, Diclehan Baban, Kerem Mertoğlu / Yap. Lamek Film

SİNEMATEK HABERLERİ

Türk Sinematek Derneği Ankara gösterileri 24 ekim 1968 perşembe günü Gölbaşı sinemasında Andrzej Wajda'nın 'Kanal' adlı filmiyle başladı. As sinemasında sürdürülüyor. Programlarda René Clair'in Özgürlük İstiyoruz; Orson Welles'in Yurttaş Kane; René Clair'in Paris Damları Altında, ve Milyon; Federico Fellini'nin Ruhların Guilietta'sı; Nanni Loy'un Napoli'nin 4 Günü; Louis Bunuel'in Endülüslü Köpek, ve Altın Çağ, ve Nazarin; Marco Bellocchio'nun Çin Yakındır: Georges Meliés'in filimleri (toplu gösteri), Ayzenştayn'ın Bejin Çayırı ve Potemkin Zırhlısı; Lütfi Ö. Akad'ın Kızılırmak-Karakoyun; Luchino Visconti'nin Yabancı, filimleri var. Türk Sinematek Derneği İstanbul gösterileri ise açıklanan programa göre 14 ekim 1968 den bu yana Kervan sineması ve Işık Lisesinde sürdürülüyor. Kadıköy gösterileri 30 ekim 1968 çarşamba günü saat 19 da Opera sinemasında René Clair'in Özgürlük İstiyoruz filimi ile başladı. 6 kasım çarşamba günü saat 19 da da René Clair'in Milyon adlı filimi üyelere sunuldu. 13 kasım çarşamba günü saat 19 da Andrzej Wajda'nın Kanal adlı filimi, 20 kasım çarşamba günü saat 19 da Orson Welles'in olay yaratan Yurttaş Kane adlı ünlü filimi gösterilecektir. Kadıköyde Opera Sinemasında her çarşamba günü saat 19 da yapılacak gösteriler, İstanbul yakasındaki gösterilerde uygulanan programın aynı olacaktır. Sonraki tarihlerdeki gösteriler ise derginin ek'inde yayınlanacaktır.
Türk Sinematek Derneği, sinemayla özellikle Türk sinemasıyla ilgili kitap yayınlarına ocak 1969 da başlıyacaktır. İlk kitap Nijat Özön'ün Fuat Uzkınay üzerine bir çalışması, araştırmasıdır.

ean paul sartre ile konuşma

Acaba Sartre, Ro
yonun özüne bağ
Tümüyle bağlı ka
pımcı ne ölçüde
ya?

— Önce şunu söy
su ben değilim. Ro
lara ayırdı, ve kendi
ye uygun bir senaryo
Sorun şu: Yazınsal ya
maya uyarlanabilir? Y
re, ne ölçüde yapıtına
dığını söyliyebilir?
Bu sorun şöyle çıkıyor ortaya
lı kalırsanız, sinemada
yitirirsiniz. Filim öykünün b
da olmadığına göre, bağlı
zar buna incinir, gücenir
Sanırım bu çelişkinin çok
mü var. Roullet öyküye bastan
hattâ protestanca bağlı kalmış,
günlüğü de, bağlı kalışın, filme öyküde
lunmayan bir takım şeyleri verişinden ileri
geliyor. Açıklıyayım:

Roullet, bana «DUVAR» üstüne bir filim yapmak istediğini söylediği zaman ona hemen şunu sordum: «Bir filim konusu olabilir mi bu?» Öyküyü okumamış olabilirsiniz, anlatayım; ölüme mahkûm insanlar var karşımızda ve bunun böyle olduğu başlangıçta biliniyor; ölümden kaçma umutları yok, baştan sona bir bekleyiştir sürüyor, bütün gece, gün doğana değin. Bu bana ancak otuz sayfalık bir öykü konusu olabilir gibi geliyordu; değişmez, tekdüze sayılabilecek bu duruma seyirci katlanamaz sanıyordum. Yine de o üsteledi, ben de: «Peki» dedim, «Bir deneme olur bu.» Sonra da filmi gördüm. Roullet hiç tâviz vermemiş, yirmi sayfalık öykü de bir buçuk saate dönüşmüş, bu yüzden konu de-



S. ROULLET VE J.-P. SARTRE

ğişivermiş: Önemli olan, bu insanların savaşla, faşistlere karşı verdikleri savaşla, siyasal olaylarla vb. olan ilişkileri değil artık. Ama, zaman önemli, denizin kabarmasını andıran zaman, sınırlanması olanaksız bir yazgıya doğru akan zaman. Ortaya çıkan belki de zamanın durdurulamayışı, geçiciliği. Daha baştan hiç birinin umudunun olmadığını, hiç birinin kurtulamıyacağını biliyoruz, bir buçuk saat, bütün geceyi onlarla yaşıyoruz. Ölüme kaçınılmaz bir biçimde yaklaşıyorlar, geceyi onlar da, biz de yaşıyoruz, ama iş bununla bitmiyor, her biri acılarıyla, korkularıyla, çektiği sıkıntılarla, kendine bir geçmiş çiziyor; öyle ki sonunda, ötekiler öldükten sonra, kalan tek kişi saçmalığa gülerek tepki gösteriyor, ama gülüşü rasgele bir gülüş değil, simgesel de değil, Roullet'nin filminde bu, o gece olup bitenlerin çok garip ve bireysel bir çözümü gerçekten. Bana göre filim, ölümle ilintisi içinde zamanı koyuyor ortaya. Bu ölüm, hastalıkla, kaza ile gelen, engellenmesi olanaklı (Bir hasta her zaman kurtarılabilir) bir ölüm değil. Bu, bir insanın bir insana çizdiği bir ölüm. Temelde bu filim Hugo'nun, «Bir mahkûmun son günü»nün çağdaş bir benzeri. Özgün olduğu kadar da dürüst bir filim. Çünkü insanın insana çizdiği ölümün dayanılmazlığını ortaya koyuyor. Yalnızca insanın, öldürme görevini yüklenmiş bir başka insan tarafından yok edilişinden ötürü değil, ama sonucun kaçınılmaz olduğunu bilerek yaşanan zamandan ötürü... Burada zaman, salt zamandır ve umutsuzdur.

Duvarı yazdığım sıralarda Marks'çı öğretilerle pek alış verişim yoktu, yalnızca İspanya'daki faşizme tümden karşıydım. İspanya bozgundaydı, beni faşizme karşı verilen savaştan doğabilecek olumlu sonuçlardan çok ölümlerin saçmalığı ilgilendiriyordu.

Bu gün değiştim. Yine de şunu iyi anlamanızı isterim: Ben iyimser geçinenlerden yana değilim. Bir savaşta, toplumsal bir savaşta ölmek, devrimci bir durum içinde düşünülürse olumsuz bir sonuç değildir, ama bir çoğu için bu ölüm yaşandığı, bilinip beklendiği oranda sonradan gelecek hiç bir utkunun değiştiremiyeceği bir umutsuzluğu, bir acıyı taşır. Bir adam ölmüşse ölmüş demektir; yaşayan onun umutsuzluğudur. Türküler yakan sonraki kuşakların bu umutsuzluğu değiştirebileceğini, azaltabileceğini ummamak gerekir. Duvarda kendini tümüyle, içtenlikle savaşa bağlamış bir kişi çizmemeğe özen gösterdim, davasına bütün yaşamını vermeye gönüllü olmayan bir kişidir bu. Filimde bu kişi iyi belirtilmiştir; inanmıştır, devrim düşüncesine bağlanmıştır, ama yine de ölümün saçmalığını düşünmeyecek kadar kendini davasına adayamamıştır.

Bir başka ölüm daha var, daha savaşın içine girmeye zamanı olmamış, tam anlamıyla umutsuz, genç bir oğlanın ölümü. Bu umutsuzluğun, umutsuz olmak gerektiği için ortaya konduğunu sanmayın, ama şunu belirtmek isterim, ölümlerle delik deşik olmuş bir toplumda iyimserler hemen baş köşeyi tutuverirler, oysa ne kazanan ne de ölen kendileri değildir.

Çekimi izlemediğinizi ve filme pek katkınızın olmadığını okudum. Doğru mu?

— Filimdeki konuşmaların hemen hemen hepsi benim sayılabilir, kitaptan alınma çünkü, öte yandan beğendiğim iki üç değiştirme de var. Senaryoyu bir çok kez okudum, Roullet'yle de uzun uzun konuştuk. Sonra filmi gördüm ve kimi ayrıntılar üstüne tartıştık. Sonuç olarak, bir yazarın duyabildiğince sorumlu duyuyorum kendimi Roullet'nin filminden. «Ben ellerimi yıkadım, ben yapmadım» diyerek uzak durmayı düşünemezdim, doğru olmazdı bu. Filmi yapan o, ama benim onayımı alarak, bana eleştirilerimi, karşı duruşlarımı, önerilerimi söyleme olanağı vererek. Yoksa şimdi ben burda olmazdım.

Yapıtlarınızı bir çok kez sinemaya uyarladılar, bilmek istiyorum, ilk olarak mı hoşnutsunuz böylesi bir uyarlamadan?

— Tamam, bu iyi soru. İlk olarak gerçekten. Size öteki filimleri sıralayabilirim, ama değmez. Acınacak kertede başarısız oldu hepsi de. Zaman zaman halkın gözüne başarılı göründü ama, ben onları hep başarısız buldum. Hoşuma giden bir filim, bu kez de halka göre başarısız olmaz umarım.

Jean-Paul Sartre gibi bir düşünür için, sinema daha çok sayıda insanı felsefeyle ilgilendirmek için bir araç olabilir mi acaba?



«Roullet kahramanlarla birlikte bizi de kuyrukta bekletir .»

— Bilirsiniz, duvar felsefe yapan bir öykü değildir, tersine İspanya savaşına içten ve duyarlıklı bir karşı koyuştur. Öykünün çıkışı şöyle: Benim o sıralar, Malraux'ya baş vurup İspanya'ya giden gönüllülerle (ölüler, komünistler) dostluğum olmuştu. Bu dostlarımdan, daha doğrusu eski öğrencilerimden gencecik biri, geçirdiği özel bir takım üzüntülerin ardından İspanya'ya geçmeğe karar verip benden yardım istemişti. Güç durumda kalmıştım, çünkü bir yandan onun askeri eğitimden geçmediğini, biyolojik yapısının zorlu koşullara dayanacak kadar iyi olmadığını düşünüyordum, öte yandan da korkusuzca savaşmaya gitmek için benden yardım isteyen birinin isteğine hayır diyemiyordum. İşte duvar bu birbiriyle çelişen düşüncelerden doğru. Filimde özellikle bu savaşa bu ölüme yeterince hazır olmayan ve bunun acısını duyan insanların bulunduğunu göreceksiniz, örneğin Pablo ve ondan daha az dayanıklı ötekiler.

Yapıtların sinemaya uyarlanıp uyarlanamıyacağını kestirmek pek kolay değil. Roullet'de çok iyi başarılmış gördüğüm, felsefe falan değil; kişisel, siyasal bağlanmanın ve bir de insanın öteki insanlar tarafından öldürülüşüne duyulan tiksintinin verilişi, başarılı olan. Bu anlamda, bu gün Roullet'nin savaştan söz eden bu filmi ele alış biçimi, Yunanistan'da, Bolivya'da olduğu gibi, insanların öleceklerini bilerek içeri tıkıldığı, ertesi gün hiç umursamadan öldürüldükleri ülkelerde olup bitenler üstüne de düşündürür bizleri.

İspanya savaşı sırasındaki gençlerin eylemleriyle, Avrupa'da savaş sonrasında yaşayan gençlerin ve bu gün de kızıl muhafızlardan yana olanların eylemleri arasındaki bir benzerlik buluyor musunuz?

— Bu soru, bu toplantının sınırlarını aşıyor, çünkü bu üç kuşağın tutumu konusunda konuşmak beni çok karışık siyasal durumlar konusunda düşündüğümü söylemek zorunda bırakır. Bu soruyu yanıtlamak zor ama, yine de şunu söyliyeyim: O zamanki gençliğin kendini açıklayış biçimi-örneğin İspanya'ya gitmek için bana baş vuran eski öğrencim-, savaşı yürütme biçimi çok başkaydı:

Ne iyi, ne daha iyi, ne de daha kötü; ama o zamanın savaşa katılan fransız gençleri, İspanya'da gerçekten bir şeyler yaptıklarına inanıyorlardı. Bir anlamda, fransızların edilginliğinden tiksinmişlerdi, oysa Fransa'nın da kaynadığı bir dönemdi bu; halk cephesinin kurulduğu dönemdi. Ama İspanya'da belli düşüncelere, inandıkları, bulguladıkları, öğrendikleri siyasal ilkelere dayanan, amaca dolayısız varmak isteyen bir eylem gücünün olduğuna inanıyorlardı. Orada aradıkları bir kaçış değildi; kendi eylemlerinin devamıydı. İnandıkları ilkeler vardı; siz de belki yirmi yirmibeş yaşlarında kendi kendinize şöyle diyordunuz: «Ben de oraya gidip varlığımın ücretini ödeyemez miyim?» Ama bu gün örneğin bir fransız, genç bir fransız, kızıl muhafızlara hayranlık duyuyorsa (bu hayranlık onun hakkıdır, engellenemez) onun durumu daha bir başkadır, özellikle bir devrim gerçeğinin duyduğu özlemdir bu, Avrupa'da olup bitenlere duyduğu tiksintidir; ama bu, ne Avrupa'da ne de Çin'de bu gençlerin olumlu bir eylemi yürütmelerine yetecek bir davranış biçimi değildir. Bu Avrupalı gençlerin yapabileceği bir şey yoktur Çin'de; bir kere kendilerini kabul ettiremezler; orada ancak tanık olarak bulunabilirler, Çinliler de kendi işlerini kendileri yürütürler. Avrupa'da da bu açıdan bir şey yapmak ellerinden gelmez, çünkü bugünkü ortam Çinlileri savunacakları ortam değildir.

Öyleyse elimizde, sorunun, iki ayrı gerçekten çıkan iki ayrı görünüşü var. İspanya devrimi bizden gizli, bizden uzak bir devrim değildi. Çin devrimi ise bütün dünya için ne denli önemli olursa olsun yine de biz avrupalılara kapalıdır, işte bu yüzden kızıl muhafızlara hayranlık duyan bir genç bana göre fazla ülkücüdür. Ülkücülüğü hem iyi hem de kötü anlamıyla alıyorum.- «İspanya'ya gitmem gerekir.» diyen gençlerde gerçeğe daha yakın ve daha olumlu istek vardı bence. Bu da koşulların, durumların bir olmayışından ötürüdür.

Filimde teknik yönden en çok hoşunuza giden şey nedir?

— İki şey var hoşuma giden: Biri Bresson geleneğinde, açıklıktan, çok belirli etkilerden kaçınan bir yöntem, kapalılık, dolaylı anlatım; ikincisi bunun tersine, (Roullet'ye özgü) Roullet ölecek insanın acı ve sıkıntı dolu zamanını ortaya koymak isterken, dolaylı anlatım yöntemini bırakıp her şeyi açıklıyor bize, bize kendi zamanımızı onların zamanıyla bir kadehten yudum yudum içiriyor.

Size örnek vereyim: Filmin başlangıcında mahkûmlar rasgele kurulmuş bir mahkemede yargılanacaklardır, bekleyen bir sürü insan vardır, filmin kahramanları, ve bir daha hiç göremiyeceğimiz başkaları... İşini iyi bilen, iyi şeyler çıkaran usta bir amerikalı yapımcı yarım saniye içinde bize kahramanların da ötekiler gibi bekliyeceklerini, yerlerini alacaklarını, şimdi de kuyrukta olduklarını sezdirirdi ama birden onları sorgu masasında gösterivermek için bir kurnazlık bulurdu, bizi sevindirip fazla bekletmesin diye; çünkü o düzeyde, sinema bir eğlenceden başka bir şey değildir. Roullet ise bizi sevindirmeğe çalışmıyor, karşınızda, sıkıntı içinde yargılanmayı bekliyen yirmi kişi, elli kişi varsa hepsi aynı ölçüde önemlidir, kahramanlar da ötekiler gibi, sıraları gelince geçerler önünüzden, en önce ya da en sonra değil, gerektiği zaman geçerler.

Bilirsiniz, Almanya'da her beş yılda bir oynanan, üç yüz yıllık ünlü «Oberammergau'nun tutkusu» vardır, orda beni şaşırtan, etkiliyen, Judas'ın kendisine verilen otuz dinarı, teker teker, otuza kadar sayması oldu. Etkilenmem davranışın gerçeğe uygun oluşundan ötürü değil, ama yapılanın olağan bir biçimde ve usanmadan yinelenişinden ötürü... Tiyatroda olsaydı «saymıyorum» deyip paraları cebine atardı her hâlde oyuncu. İşte bu filimde de zamanın sıkıntısını göstermek söz konusu olunca bizden hiç bir şey gizlenmemiştir. Filme ağırlığını koyuyor sıkıntı.

Bir de belçikalı bir doktor var, acaba bu bir batılı tipini, İspanya savaşına doğrudan doğruya katılmamış birini mi ortaya koyuyor?

— Çok haklısınız. Gerçekten de verilmek istenen bu. Bu doktor ölümün bütün ayrıntılarıyla çok ilgileniyor, ısı ölçüyor, tansiyon kontrolu yapıyor ama onların ölümünü anlamaktan çok uzak. Bu kişi de gerçekten yaşadı, bir yerde okudum, nerede okuduğumu pek ansımıyorum. Ya bir ruh bilim dergisinde ya da bir başka kitapta falandı. Ölüm

mahkûmlarını görmek istediğini söyleyen bir doktordu bu; mahkûmlar kaçmış askerlerdi doktor da gerçekte belçikalı değildi; ayrıntılarıyla izlemiş ve kaydetmişti ölümün belirtilerini. Hani kimi insanlar vardır örneğin Vietnam savaşı ile ilgili bilimsel, siyasal, ekonomik yorumlara girişirler ama Kuzey Vietnam'daki insanlar için günde onbeş kez bombardıman edilmenin demek olduğunu bir türlü anlıyamazlar; işte doktor da bu insanları düşündürüyor olmalı. Bu kişi bilim alanında bir kalleşi, bir haini koyuyor ortaya.

Burada Ramon'un yakalanışındaki acıklı sonucu görmek te söz konusu sanırım.

— Pablo bir savaşçı olarak sorumluluğunun bilincine tam varamamıştır, bu yüzden davranışı bir savaşçının davranışından çok daha bireysel. Kendinden sorumlu, ve korkusuz bir savaşçıya «Nerde Ramon?» diye soracak olsalardı, hiç alay etmeden, şaka yapmayı hiç düşünmeden «Bilmiyorum» diye yanıtlardı, çünkü tek düşüncesi «bulmasınlar onu» olurdu. Böylece Ramon öldürülmezdi, bu adam kurşuna dizilirdi, güçler karşı karşıya olduğundan acıklı, ama mantıklı bir son olurdu bu. Oysa Pablo bu kaba güldürüyle alay ediyor, çünkü durumu saçma görüyor. Değil ama tersine mantığa uygun bir durum bu, ortada savaş var. Pablo bireysel bir davranışla tepki göstermek istiyor; çünkü kaba bir güldürü diye ele alıyor olup biteni, anlamadığı güçlerle oynamak isteği ölçüde, saçmanın güçlerini kendine yöneltmiş oluyor. Bu, insanları yöneten saçma «bir yazgı» falan değil elbet. Böyle bir şeye hiç bir zaman inanmadım. Camus inanırdı buna; sık sık bu konuda tartışırdık. Bu, gerçekten yapılması gerekeni bilmemekten doğuyor, çünkü Pablo kendini yeterince yetiştirmiş, hazırlamış değil. Çocukça bir eylemle bu durumun içine girmiştir; böyle olunca pek te suçsuz sayılmaz, çünkü oynaması gereken oyunu oynamayı becerememiştir; yine de hoş görülebilir, çünkü tam anlamıyla bir devrimci olarak yetişmemiştir.

(1967 Venedik Şenliğinde basın toplantısından.)

Çev AYSEL GÜLERCAN

JEAN RENOIR İLE KONUŞMA

Yeni biçimler gerek; bunlar yoksa, başka hiçbirşey gerekli değildir.
Anton Çehov

Yeni Sinema Jean Renoir, sinema ve sinemacının görevi nedir sizce?

Jean Renoir Sinema bütün sanatlar gibi, insan düşüncesini yorumlamaya yarayan bir umardır. Kişi bir şey yaptığı zaman, düşüncesini yorumlar ve dışa vurur. Yaşayan herkesin bir görevi vardır bence. Yoksa bir midye ya da solucan gibi yaşaması gerekir. Sinemacının görevi gerçeği bulmaktır. Gerçeği bulup, öbür insanlara göstermektir. İsterseniz buna «görüntü avına çıkmak» diyelim. Avcı için biraz tehlikeli olabilir bu; insanlar görüntülere bayılıyorlar çünkü.

Y. S. Jean Renoir dendiği zaman akla birçok filminiz geliyor. Adınız bir tek filme bağlı değil, başka yönetmenler için söz konusu olduğu gibi. Ne düşünürsünüz bunun hakkında?

J. R. Derim ki herkes çok hoşgörürlü davranıyor bana karşı. Bana kalırsa, olaylara hep aynı açıdan bakmadığım için oluyor bu. Böylece daha geniş bir kitleye seslenebiliyorum. Bir buluşun deneyimi biter bitmez daha uzağa gitmeye çalışıyorum. Bütün yaşamımı denemekle geçirdim zaten. Bu deneylerim de seviliyor. Kendine güvenmek çok tehlikeli ve sahne bir şey kanıma göre.

Y. S. Somut bir örnek alalım «Bir kır gezintisi»ni yeniden yapacak olsanız, senaryoyu aynı kısalıkta bırakır mısınız?

J. R. Hayır, bambaşka bir şey yaparım, çünkü bambaşka bir adamım. Düşünün, bu filmin üzerinden bir yüzyılın üçte biri geçmiş, bu denli uzun bir süreden sonra insan değişmez mi? Hücrelerim ve beynim değişti. Ayrıca, aynı filmi yapmakla içtenlikle hareket etmiş olmam; ne kendime ne de seyirciye karşı.

Y. S. «Oyunun Kuralı»nda, Pirandello'nunkine yakın bir bakış açısı var. Sizce böyle bir benzetme yapılabilir mi?

J. R. Bilmiyorum. Bu filmin senaryosu çekim anında yazıldı; önceden düşünülmüş bir öykü değildi. Ama böyle bir hava taşıyorsa sevinirim, çünkü Pirandello'yu çok severim. Ben Marivaux ve Beaumarchais'yi düşünmüştüm.

Y. S. Pirandello'dan söz açtık, tiyatroya geçelim; sizce sinema ile tiyatro arasında bir yaklaştırma yapılabilir mi?

J. R. Çok ilginç bu. Başlangıçta tiyatrodan nefret ederdim ben. Bir «doğa» hastalığıdır gidiyordu. Tiyatrodaki o sahte dekorları, yapay yaşantıyı sevmiyordum. Bu durum gerçeğe aykırıydı gözümde. Doğa'dan söz eden bir sinema yanlısıydım. Şimdi böyle düşünmüyorum, öz'deki gerçeğe değer veriyorum yalnızca. Örneğin, yapay bir varlık, Arlequin, «Hayvanlaşmış Adam»daki Lantier'den farklı değil. Lantier de demiryolu işçisi kılığına girmiş bir kişi. Öz'deki gerçek önemli, giysiler değil. Bazan dış görünüşü ve giysileri kullanarak gerçeğe ulaşabildim yine de.

Y. S. Lantier'den söz ettiniz; Zola'dan yaptığınız uyarlamaların sayısı çok. Doğalcılık (natüralizm) sizi etkiledi mi?

J. R. Etkisini duydum, diyebilirim. Başta, biraz önce söylediğim gibi, doğalcılığın da dış yüzü önem taşıyordu benim için. Sonradan, ilerlememe yardım etti. Onu aşarak, ama yardımıyla yine de, daha ileriye gidebildim. Zola da doğalcılığı bir araç olarak kullandı. Büyüklüğü, doğalcılığından çok ozanlığında onun. «Hayvanlaşmış Adam»da çok sevdiğim bir söz var; Severine, Lantier'ye söyler bunu «Böyle bakmayın bana, gözleriniz aşınacak». İşte Zola'nın ozan yanı. Fakat gerçek çok önemli, yine de. Bu film için uzun zaman lokomotiflerin arasında yaşadım. Ancak bu şekilde ulaşabildim Zola'nın

iç gerçeğine.

Y. S. Filmleriniz çoğunlukla insancıl ve toplumsal sorunlara yönelen filmler. Bu yönelişi nasıl tanımlarsınız?

J. R. Dolaysız bir yöneliş ve bakış değil bu. Düşünceleri dolaysız bir biçimde sermeye karşıyım. Meğer ki, bu düşünceler çok kuvvetli, çok etkili olsunlar. O zaman kendiliğinden geliyor zaten. Önceden hazır, konmuş bir görüş değil benimki.

Y. S. Öyleyse, sanatçının toplumsal sorunlar karşısındaki durumu ne olmalıdır size?

J. R. Bu sorunlara karşı içten bir bağlılık duymalıdır. Gerçekten içtenlikle hareket ediyorsa bu sorunlar kendiliğinden ve bazan çok olağan durumlarda çıkar ortaya. Örneğin, «insanlar arasındaki eşitsizlik» sorununa dokunan bir film yapar ve bu filimde savaşarak eşitliği kazanan insanlar gösterirseniz, pek iyi olmaz. Fakat böyle bir şeyin zorunluluğunu, örneğin bir aşk öyküsü aracılığıyla gösterirseniz daha doğru ve etkili olur bence. Chaplin'in «Altın'a Hücum» filmi ilk bakışta pek siyasal bir filme benzemiyor; insanlar arasındaki kardeşliği öykünüyor. Bence büyük düşünceler, küçük ayrıntılarla daha iyi yorumlanırlar. Çok beğendiğim bir mimarî yapıt var; bir kilise. Bütünü ile güzel ama en önemlisi, içeride bulunan bir heykelin eli belki.

Y. S. «Büyük Aldanış»ta Eric Von Stroheim'ın kişiliği bir çiçekle sıkı bağlar taşıyor. Filmlerinizde, insanlararası ilişkilerin dışında, insanların nesnelerle olan ilişkileri de önemli yer tutuyor, genellikle. Ne düşünüyorsunuz bu konuda?

J. R. : Bana kalırsa bütün yaşam böyle. Nesnelerin değeri sizin onlarla bağlılığınızdan geliyor. Onun için yeni evleri hiç sevmem. Yepyeni mobilyaların, eşyaların arasında yaşamak bence bir insan için çok tehlikeli. İnsan delirebilir, böylesine soğuk bir ortamda. Ayrıca sözünü ettiğiniz filimde, bu bağlılık düpedüz Stroheim'ın oyununun büyüklüğünden geldi. Bu da senaryoda bulunmuyordu tabiî.

Y. S. Oyuncu ve seyirciler etkiler mi sizi?

J. R. Oyuncuların etkisindeyim. Karşılıklı olarak da etkiliyoruz birbirimizi. Ayrıca se -



Fotograf Ara Güler)

yircinin de sizinle birlikte gitmesi gerek. Sayının önemi yok. Büyük bir kitle olmasa da olur. Seyircinin yardımı gerekli yönetmene.

Y. S. Önemli bir soru doğuyor bundan. Sizce sanatçının seyirciye, halka inmesi mi gerek, yoksa halktan bir yükseliş mi beklemeli?

J. R. Yalnız olmamalı insan. Verimsiz bir toprakta çiçek yeşermez. Sanatçı nasıl besleneceğini kararlaştırır, düşüncesi sindirim olur. Doğa nasıl herşeyi topraktan alıyorsa, sanatçı da biraz öyledir. Yoksa kendi kendimize yapayalnız kalırız. Halkın sizde yarattığı duygu önemlidir. Çıkan konular çok basit olabilir, ama soylulukla ele alınabilir yine de. Ben her zaman arınmış, saf şeyleri yeğledim. Filmlerimizi zaten göstermek için yapıyoruz, ama sanatçı durmadan da ödün veremez.

Y. S. Somut bir örnek alalım Godard. Sizce Godard'ın ve öbür öncü yönetmenlerin yaptıkları sinema fazla «entellektüel» değil mi?

J. R. Belli bir seyirci kitlesi izliyor yaptıklarını. Demek ki doğru yoldalar. Pek az yapıt evrensel olabilir. Sanat bir tartışmadır bence; ve tartışmak için de aynı dili bilmek gerek. Yoksa kimse anlaşamaz. Godard'ın dilini bilen seyirciler var. Onun dilini anlamayan, büyük Amerikan yapımının dilini anlıyor oysa. Önemli olan bir şey var; Godard çalışıyor ve arkadaşları ile geleceği hazırlıyor. Bugün onları küçük bir kitle kabul edip anlıyor, yarın bütün toplum anlayacak. Godard gibi insanlar olmasa ve sinema salt «anlaşma» yolu arasa, bu işin sonu çabuk gelir. Böyle öncülerin bulunması mutlaka gerekli. Ayrıca iyi bir şey daha var, filmi anlamak isteyen seyircinin de yönetmen kadar çalışması gerek.

Y. S. Demek oluyor ki, size göre sinemanın bu yeni biçimi olağan bir gelişmenin sonucu?

J. R. Evet, olağan bir gelişme. Dünya yaşlanıyor ve babalarımıza iyi gelen bize kötü geliyor.

Y. S. İzlenimci misiniz, Jean Renoir?

J. R. Sanmıyorum. İzlenimcilik Manet'nin o ünlü tablosundan çıktı ortaya. Bense biraz düzen vermek istiyorum bütün bunlara. Doğayı ezberliyorum ve sonradan bir düzen arıyorum. Bir bahçeyi ele alalım, dikenli otlu bir bahçe. Onu öyle bırakmam, geçmek için kendime bir yol açarım, dikenleri keserim. İşte filmlerim için de böyle.

Y. S. Fransız yönetmenlerinin en fransız olanı denildi sizin için. Ne düşünüyorsunuz bu konuda?

J. R. Doğru mu, bilmiyorum. Tabiî fransızca benim dilim ve Fransa'da çevirdiğim filmler daha iyi olabilirler. Çünkü çekim sırasında senaryo ile oynayabiliyorum. Konuşmaları değiştirebiliyorum, örneğin.

Y. S. Amerikan sayılan filmleriniz de var..

J. R. Evet, özellikle «The Southerner» böyle bir film. Öyle olsun istedim. «The River» hint filmi değil oysa Anglikanizm'le Brahma dini karışımı bir şey. «Irmak» beni en çok etkileyen filimlerimden biri belki.

Y. S. Amerika'ya dönecek misiniz?

J. R. Tabiî.

Y. S. 1961'den bu yana yeni film yapmadınız, gelecek için bir tasarınız var mı?

J. R. Şimdilik televizyon için bir şeyler hazırlıyorum. Elimdeki olanaklar daha geniş, yeni biçimlerde değişik tekniklerle çalışabiliyorum.

Y. S. : Bu çalışmanız bir yapıta mı dayanıyor?

J. R. Senaryo'yu ben yazdım. Sekiz ya da on kısa film, hepsi de bir tiyatro sahnesinde geçecek. Zaten tiyatroya değgin bir anlatım istedim.

Y. S. 1930 40 yıllarının Fransız sineması ile 1968'in fransız sineması karşılaştırıldığında iyimser olmak için geçerli bir neden var mı sizce?

J. R. Tabiî iyimser olmalıyız. Geçmiş için dövünmemek gerek. Sonra kötümser olmak için geçerli bir neden yok bence. Yalnız, gitkçe tecimselleşen bir sinemadan korkabiliriz, ama o vakit de yanında özenci bir sinema olur ve özenci sinemacılar çok ilginç yapıtlar verebilirler.

Arkadaşımız **Gaye Petek**'in **Jean Renoir**'la yaptığı söyleşi. (Paris, Ekim 1968.)

BARIŞMAK GİBİ

ACCIDENT / KAZA GECESİ. Yönetmen / Joseph Losey. Senaryo / Nicholas Mosley'in bir romanından Harold Pinter. Görüntüler / Gerry Fisher (Eastmancolor). Müzik / John Dankworth. Kurgu / Reginald Beck. Oynayanlar / Dirk Bogarde (Stephen), Stanley Baker (Charley), Jacqueline Sassard (Anna), Michael York (William), Vivian Merchant (Rosalind), Delphine Seyrig (Francesca), Alexander Knox (rektör, Francesca'nın babası), Ann Firbank (Laura), Harold Pinter (Bell), Nicholas Mosley. Yapım. / Joseph Losey, Norman Priggen. 1967 İngiltere.

Sevmem Losey'i. Ama...



Önce «öbürleri gibi» bir bir film olmadığını söyleyeceğiz «Accident»in. Sonra Pinter'den sözedeceğiz. Visconti'den ve Proust'dan da. Ardından filmin toplumsal özünü inceleyeceğiz, kişi ve toplum açısından. Ve Losey'i ve karamsarlığını ele alacağız peşpeşe. Sonunda «önemli» diye noktalayacağız tümünü ve imzamızı atacağız.



«Öbürleri gibi» olmak istemiyor «Accident», daha baştan. Losey'in de bir zamanlar «öbürleri gibi» olmak istemeyişi. Bir ansıma ve saptama Hollywood'un lânetli on'u arasındaydı Joseph Losey. Sürgün etti kendisini. Gün geldi Santa Monica diye bir küçük kasabanın bir büyük salonunda, «büyük» kişiler bir ad söylediler bir sahneden, sahibi gelsin, Oscar'ını alsın için. Gelmedi kimse. Gelemezdi ki. Yoktu ad'ın sahibi. Vardı aslında ya, çıkamıyordu ortaya. Joseph Losey, «komünist» Joseph Losey, takma bir ad'la yaptığı bir iş için Oscar almaya çağrılıyordu. Takma adına ödül veriliyordu, kendisine değil... Ve Losey «göçmen»liğini sürdürdü yıllar yılı. Ve Losey «Accident»i yaptı, lânetli on'un öbür kişileri, Dassin'ler, Dmytryk'ler, Aldrich'ler, maskaralık üzerine destanlar döktürürlerken. Bugün alnı açık gezebilecek biri varsa, Losey'dir başkası değil.

Dedik ki «öbürleri gibi» olmak istemiyor «Accident». Sinema tarihinin en güzel çekimlerinden biri ile açılırken film, bir yol «duyuyoruz». Kulaklarımızla görüyoruz bir an için. «Kaza»yı görüyoruz kulaklarımızla. Ve ağustos böceklerinin yorgun bir sessizliği, çekinerek, utanırcasına bozan cırlamaları eşliğinde, yan yatmış bir otomobilin lâmbalarını duyuyoruz gözlerimizle. Sonra bir ölünün yüzüne basan bir kadın topuğu ve filmin ilk sözleri «Yüzüne basıyorsun» (kızgınlık, şaşkınlık ve ümitsizlikle söylenecek. Dirk Bogarde böyle söylüyor.). Başlangıcı bu, «Kaza Gecesi»nin.. Olağanüstü, «Öbürleri gibi» olma-

yan. Sonuna dek aynı benzersizliği sürdüren.

Neden öyle peki, «Accident»?

Çünkü film Losey'in filmi, imzalayan o, katkısı ne olursa olsun. Çünkü sonra Harold Pinter var.

Bir ansıma daha. Don Levy'-nin Opus adlı filmi. Bir bölümü Pinter'in «The Homecoming» adlı oyununa ayrılmış. Oyundan bir bölüm. Bir genç karı koca, erkeğin babasının evine gelirler bir gece. Bir erkek kardeş ve biri daha var evde. «Ne geldiniz?» diye karşılanırlar. Ve olağanüstü bir pazarlık başlar dört erkek arasında, bir kadın için, dünyadan yalıtılmış bir evde bir gece — gece'ye döneceğiz yeniden —. Koca'ya denir ki «Sen git, karın kalsın». Ve «başka», «öbürleri gibi» olmayan bir sürec yaşanır. «Accident»in örgüsünü, yapısını gördükten sonra «The Homecoming» i ansıyoruz istemesek de. Pinter yabancısı değil Losey'in aslında. «Mükemmel» bir «The Servant»da çalışmışlar birlikte. Pinter'in senaryosundan. Aynı örgünün, aynı yapının rastlandığı. Pinter günümüzün en karamsar yazarlarından biri, bilinen. Losey'i etkilemesi boşuna değil. Yaşadığı çağın getirdikleri ile birlikte, «götürdükleri»ni de unutmuyor işini görürken. Losey gibi. (Modesty Blaise maskaralığı ile kötü «Eva» unutulsun bir an.) Ve Pinter — ki aydındır o da, kuşkusuz —, pek iyi tanıdığı bir çevreyi — ola ki gençliğini, öğrencilik yıllarını yaşadığı çevrenin tıpkısıdır bu — sunuyor Losey'e,başkasının romanından yararlanmış da olsa. Bir çevre ki pek yaşlı bir saatin birinci kemanlığında, kütüphanelerde çay ve pipo karışımı sohbetlere sahne olur; soylu kişilerin soylu bir oyun olan kriket oynadıkları bir sırada bir felsefe öğretmeni, okulun müdürüne, kızıyla yattığını anlatır üstü kapalı; aynı felsefe öğretmeni karısı ve iki çocuğuyla sessiz bir yaşantı sürebilir, üç sözcüklü uzun bir ad — muhakkak öyledir, inanın — taşıyan bir yörede, herşeye karşın; bir çevre ki hastadır tedavisi bilinmeyen bir hastalıktan. Bütün bunları demekte Pinter yalnız kalmıyor kuşkusuz. Losey, olağanüstü bir duyuş'la yönetiyor oyuncularını. Nasıl ki bir yerlerin Volterra adlı kentlerinde Etrüsk heykelleri yüzyılların kendilerine bağışladığı sabır ve sessizlik içinde bir sınıfın çöküşüne tanık olurlar, heykellerin en güzeli olan doğa da bu sınıfın kalıntılarını kapar, bir daha geri vermemek üzere, götürür. Aristokrasi'nin yok oluşudur «Accident», «Büyük Ayının Soluk Yıldızı» gibi biraz. Biraz çünkü, ilkinde söz konusu olan yüzyılların geleneğidir, yıkılan bütün bir evrendir hattâ, dünyadan çok. Harabelerdir kaplayan ortalığı, yeniden bir çiçeğin yapraklanmasına izin verecek midir? Ama Visconti kadar acımasızdır Losey, kişiye çıkış yolu tanımaz, öldürür ölmesi gerekeni. Gianni ağzından salyalar akarak can verirken, dimdik, «acı»yı bilen ama «acıma»yı değil, uzaklaşan ablası Sandra değil, okumadığı bir kolejde, arkadaşlık etmediği bir kız, Avustur - ya'lı Anna'dır biraz. (Yitik bir İmparatorluğun son temsilcisi midir Anna, yitik dönmeyecek artık bir çağın?). Pinter'in karamsarlığı duyarlılığını engellemez yine de. Proust'un peşine düşer bu kez «Yitik bir zaman» arar. «Muriel» diye bir film görmüştür belki, etkilenmiştir bilinmez. Şu var ki, «Accident»in en başarılı bölümlerinden biri, bir oyunun ikinci perdesinin, birincisinden tam on yıl sonra oynandığı bölümdür. Seyrig «zaman»dır belki. «Muriel»-de öyleydi. «Accident»da da öyle. Felsefe öğretmeni olmak, aşkı ümitsizlikle bir tutmayı gerektirmez. Mutluluğa doğru bir «süre»nin yaşanmasıdır, Francesca ile Stephen'in bir gecelik beraberliği. Losey kanmaz tuzağın böylesine. Peynir'ini kapar, arkasını düşünmez bile. Bırakır tadında o bölümün büyüleyiciliğini. Uzaklaşır.

Yazarlığından olacak, Pinter'in kurduğu örgü yabana atılır cinsten değil. Kentsoylu felsefe öğretmeni Stephen egemen sınıftır kendince, evi, ailesi ve köpeği olan. Oysa var mıdır gerçekte? Charley öyle değildir, aymıştır çok zaman önce. Farkındadır bir şeylerin. Opportünist'tir. Yeğlemiştir böyle olmayı, bilinçli. En az zararlı o çıkar, olan biten -



HAROLD PINTER (ORTADA) ACCIDENT FİLMİNDE

den. Karamsarlığıdır bu Losey'in. Çaresizliğidir. Ama William'ın dizginleri elindedir. Yargılamış ve hüküm giydirmiştir ona, sınıfına olduğu gibi. Eton Ball Game, tek simgesidir belki filmin. Kentsoylu bastırır aristokratı; kaleyi kapar, tek başınadır ama gücünü sınıfından alır. Ve altta kalır aristokrat, seyirci önünde hem, tanık önünde.

Anna, William, Charley ve Stephen'den kurulu dörtlü, İngiltere'dir. Bir kesimdir yaşantımızdan. Olabildiğince gerçek. Önemsiz gibi görünen bir olaylar zinciri, bir sınıfın çöküşünün son anlarına çizgi çekmekte, karamsar bir görüşün dolaysız sonucu olarak — ki filmin tek tartışılabilir yanı budur — kentsoylu sınıfa ağırlık kazandırmakta — tartışılabilir ama İngiltere nedir ki bugün? —, ama opportünizm'i hepsine hâkim kılmaktadır. Opportünist toplumdur, opportünist İngiltere'dir bugünkü alışveriş'in kârlısı, kim ne derse desin. O denli karamsardır işte Pinter ve Losey ikilisi. Bir an umut ışığı tutarlar seyirciye William'ın öldüğü gece, Stephen'in bir çocuğu olur. Sürmektedir herşeye karşın güzelliği ve yasalarıyla yaşam dediğimiz şey. Ama hayır, köpekçesine söner o umut ışığı, acaba'ları da, belki'leri de sürükleyip peşinden. Aynı yerde bir ikinci «kaza» olur Gece aynı gecedir, ev aynı ev, yol aynı yol.. Sürüp giden..



«Önemli» demek kalıyor bir de «Accident» için. Çok yenilikler getiriyor; yeni bir perspektif en azından. Geliştirilmesi gereken. Biz bekleyeceğiz, «önemli» deyip kısaca, ve imzamızı atıp başka şey kalmadığı için.

Jak ŞALOM

YENİ BİR KÖROĞLU FİLMİ

KÖROĞLU (Renkli) — Yönetmen. Atıf Yılmaz Senaryo. Ayşe Şasa / Gör. Gani Turanlı / Oy. Cüneyt Arkın, Fatma Girik, Hayati Hamzaoğlu, Reha Yurdakul, Mümtaz Ener, Hüseyin Baradan / Yap. Uğur Film.

Türk sinemasının tanınmış yönetmenlerinden Atıf Yılmaz, ünlü Köroğlu destanını filme almış, renkli olarak. Bu destanı hemen hemen bilmeyenimiz yoktur. Anadolu yiğitliği deyince aklımıza hemen Köroğlu geliverir. Onu kimimiz şöyle, kimimiz böyle canlandırırız gözümüzde. Eski halk ressamları da taşbasması resimlerinde Köroğlu'nu kendi ilkel üslûplarıyla yansıtırlar, onun halk tasarımına daha somut bir biçimde yerleşmesine çalışırlardı. Kırat üzerinde gezen bir babayiğittir Köroğlu. Gerçek yanı masal, masal yanı gerçek bir destan kahramanı. Köroğlu destanının öbür halk masallarından daha az büyüsel bir havası olduğunu söyliyebiliriz; çünkü bu destanda tepeden inme, sihirli değnek mucizelerinden çok, insanın emeğine, bilgisine, gücüne dayanan olağanüstülükler vardır. Halk tasarımının ölçüsüz şişirmeleri bile bu destanda bir ölçüye sokulmaya çalışılmıştır. Ana ögeler bu yolu amaçlar bu destanda. Bir dağ şiiridir Köroğlu. Kuşku-



FATMA GİRİK VE CÜNEYT ARKIN, KÖROĞLU'DA

suz nice savaş deneyleri bu destana, giderek gerçekliğin o şiirsel arslan payını sağlıyadurmuştur. Ama gene de Köroğlu destanına Dede Korkut masallarından bu yana gelişen Türk - Anadolu gerçekçi ruhunun en masalsı yorumları açısından bakılabilir.

Atıf Yılmaz'ın yönettiği Köroğlu filmi, bu destana belirgin bir üslûplandırma ile yönelmiyor. Her ögenin, her kişinin ayrı ayrı değerlenmesi yerine ögeler arasında bir kargaşa düzeni egemen oluyor. Nitelikçe güçsüz görünen, kimi yerde çok aşırı devinimli, vurdulu kırdılı sahnelerin yanı sıra, dinginliğe femen hemen hiç yer verilmiyor. Epik bir konunun sinematografik yönden gerektirdiği eytişimsel (diyalektik) bir karşıtlıklar örgüsüne hiçbir olanak hazırlanmıyor. Sürenin bir öç alma sinirliliğine sahip olabilmesi için, süreyi yöntemlice bir gerilim gelişmesi ritmine uydurmak gerekmez miydi? Kuşkusuz bu da belli bir hayat görüşü olduğu su götürmez olan bu Anadolu kahramanının en dokunaklı ruhsal durumu içinde gerçekleşebilirdi. Oysa film bir akrobasi isterisinin ham serüveni olmaktan öteye gitmiyor. Hemen bütün tipler düşük bir aleládelikle çiziliyorlar. Buna çiziliyorlar bile denemez. Burada herhalde sinema ustalığıyla tip yaratıcılığının kazanabildiği kesinlik arasındaki ilintiyi ansımalıyız. Böyle bir örnek karşısında son itirazımızın ilk itirazımızla birleşmesi ve bütünüyle bir yanılgı karşısında olmanın acısını duymamız da pek mümkündür. Daha tâ «jenerik»de toplu ve tek at resimlerinin dikkatsizce, baştan savma, etkisiz bir dizi halinde sunulmasından başlıyor üslûpsuzluk. Sonra baştan sona yüzlerce renkli serüven fil- Kapalı Çarşı esnaflığı rengiyle sallanıp savrulmaya koyuluyor. Hiç kuşkusuz böyle anlı şanlı bir destanı karikatürleştirmek, gülünçleştimek bile bundan bin kez daha büyük bir ustalık gerektirir. Türkülere, tekerlemelere sığınıp, onları da yerli yersiz kullanarak eşsiz bir sinema yalpalaması oluyor bu. Lâyık oldukları sinema üslûbuna erişmeleri için darısı Kemal Tahir romanlarının başına. Ama ya güzelim Köroğlu destanına ne oluyor? Günümüzde sihirli değnek hele hiç sökmüyor. Bir destanı en temel ögesinden kavrayıp destanlaştırmak için insanda biraz yaratıcı güç olmalı diyeceğim.

Sezer TANSUĞ

sinematek derneği gösterileri kasım 1968 programı

FEDERICO FELLINI
GIULIETTA DEGLI SPIRITI
RUHLARIN GIULIETTA'SI

Işık Lisesi	Kervan Sineması
11 Kadım 21.30	
12 Kasım 21.30	
14 Kasım 21.30	12 Kasım 18.45
15 Kasım 21.30	14 Kasım 18.45

1965 İtalya



NANNI LOY
LE QUATRO GIORNATE DI NAPOLI
NAPOLİ'NİN DÖRT GÜNÜ

Işık Lisesi	Kervan Sineması
18 Kasım 21.30	19 Kasım 18.45
19 Kasım 21.30	21 Kasım 18.45
21 Kasım 21.30	
22 Kasım 21.30	

1964 İtalya



LUIS BUNUEL
UN CHIEN ANDALOU
ENDÜLÜSLÜ KÖPEK
1928 Fransa
ve
L'AGE D'OR
ALTIN ÇAĞ
1930 Fransa

Işık Lisesi	Kervan Sineması
25 Kasım 21.30	
26 Kasım 21.30	
28 Kasım 21.30	26 Kasım 18.45
29 Kasım 21.30	28 Kasım 18.45



GÖSTERİLER

MARCO BELLOCCHIO

LA CINA E VICINA

ÇİN YAKINDIR

Işık Lisesi	Kervan Sineması
2 Aralık 21.30	
3 Aralık 21.30	
5 Aralık 21.30	3 Aralık 18.45
6 Aralık 21.30	5 Aralık 18.45

1967 İtalya

(1967 Venedik Şenliği Özel Ödülü)



GEORGES MELIES TOPLU GÖSTERİSİ

Büyük öncünün filmlerini torunu Bayan Madeleine Malthète-Méliés sunacak, ayrıca İstanbul ve Ankara'da Méliés sergisi düzenlenecektir.

Işık Lisesi	Kervan Sineması
9 Aralık 21.30	
10 Aralık 21.30	
12 Aralık 21.30	10 Aralık 18.45
13 Aralık 21.30	12 Aralık 18.45



Not Işık Lisesi gösterileri öğrenci olmayan üyelere ayrılmıştır.

Yeni Sinema dergisinin ekidir. Ayrıca satılmaz

